Seckendorf, v.

Lit. art. o. 38.

~~V 352.~~

B. H. o.

Gründlich recens. in der Wiener Lit. Z. 1815. N.

Vorlesungen
über die
bildende Kunst
des
Alterthums und der neuern Zeit.

Mit Beiträgen
zur
Künstlerentwickelung.

Von
G. Freiherrn von Seckendorf
genannt
PATRICK PEALE,
Doktor der Philosophie und Privat-Docent an der Universität
zu Göttingen.

Mit sechs Kupfertafeln.

Aarau 1814
bei Heinrich Remigius Sauerländer.

Vorrede.

Die Schreckbilder der Lützner Schlacht am 2. Mai des Jahres 1813 lagen düster auf meiner Seele. Nie hatte ich den Mord so entzügelt und so nahe gesehen als an diesem Tage, während mein heisses Gebet zu Gott aufstieg, flehend, daß aus jenem schrecklichen Blutvergießen Deutschlands Befreiung, Eintracht und Friede hervorgehen möchten. Ich hatte die Ermannung, ich hatte die Tugend und Seelengröße Preussens gesehen, als sein König zu den Waffen rief. Es schien mir unmöglich, daß der Allmächtige und Allgerechte den Sieg verweigern würde denen,

die nicht mit Raubbegierde in den Kampf traten, sondern mit den Gefühlen des Rechts und voll Edelmuth. Und doch wendete sich der Sieg auf die Seite Frankreichs, dem ich ihn nicht wünschen konnte. — Da sank es dunkel auf meine Seele! Aber ein neues Licht trat hervor und in meinem Innersten sprach eine Stimme: und doch ist Gott gerecht, und doch wird er sein Volk erretten! Was ist der Kampf auf Erden, wie klein ist er und träten die Völker aller Erdtheile in die Schranken, wenn man ihn vergleicht mit der Sicherheit, mit der Unabänderlichkeit, mit welcher die Gestirne ihre Bahn durchlaufen, viel größere Gestirne, als dieser Planet. So empfand ich es, aber ich konnte dennoch länger nicht das Gefühl der Wehmuth mir vergrößern wollen, durch den Anblick der Unglücklichen meines geliebten Vaterlandes Sachsen. Ich war zu ohnmächtig ihnen zu helfen! Die Brust mit heiligen und ernsten Gefühlen erfüllt, trat ich daher eine Reise an nach Baiern und in die Schweiz. — Hier in der Schweiz sah ich

den Frieden, sah die große Natur und fand der Menschen so viele, deren ich mich mit wahrer Achtung stets erinnern werde. Gastfreundlich ward auch ich, wie so viele aufgenommen, welche der Krieg hierher scheuchte, und dem Gesammteindruck, den die Schweiz und ihre Bewohner auf mich machten, verdanke ich es allein, daß ich wenigstens so viel Gemüthsruhe fand, um die Aufsätze ausarbeiten und ordnen zu können, welche ich hier dem Publikum mittheile.

Wie man dem Nelkenstock Senker entnimmt, die im mütterlichen Boden wurzeln, so auch verhalten sich die hier erscheinenden Aufsätze zur allgemeinen Lehre vom Schönen. Ich hatte diesmal die bildende Kunst mir zum Gegenstande gewählt, und es ist daher dieses Büchlein vor allem dem bildenden Künstler und Freunden der bildenden Kunst gewidmet. Findet es eine günstige Aufnahme, so werde ich ähnliche Aufsätze künftig erscheinen lassen, welche die übrigen Zweige der Kunst zu Gegenständen haben.

Die Vergleichung der Kunst des Alterthums mit der neuern Kunst, welche in diesem Bändchen den Anfang macht, trug ich in drei Vorlesungen an mehrern Orten vor. Sie ist hier ausgeführter angestellt, als bei dem auf wenige Stunden eingeschränkten Vortrage. Sechs Zeichnungen begleiten sie, welche nach Darstellungen aufgenommen worden sind, mit denen ich jenen Vortrag begleitete.

Der zweite Aufsatz: Beiträge zur Künstlerentwicklung, kann, hoffe ich, dem Künstler nicht allein, sondern auch dem Dilettanten von einigem Nutzen sein. Hieran schliessen sich noch zwei Aufsätze: Für die Beschauung der Bildergallerien und Antikensammlungen, und: Die Künstler, eine flüchtige, psychologische Parallele. Beide enthalten nur fragmentarische Andeutungen. Warnung vor dem Uebel ist mehr ihr Zweck, als unmittelbare Nachweisung dessen, was geschehen sollte.

Winterthur auf der Reise, am 28. Oktober 1813.

Der Verfasser.

Erste Vorlesung.

Gern erwählt die allgemeine Geschichte einen politischen Standpunkt. In ihr sehen wir Völker sich erheben bis zur Herrschaft über ganze Welttheile. Aber das Stündlein schlägt und andere Völker vernichten jene. Krieger und Reformatoren, Gesetzgeber und Entdecker ferner Welttheile, gehen in der allgemeinen Geschichte an unserm Blick vorüber, ihr Lorbeer weckt unsern Neid, und bewundernd erkennen wir ihren Einfluß auf oft viele Jahrhunderte. Dagegen enthüllt uns jene Geschichte, um ihres Standpunktes willen, an der Religion aller Zeiten selten mehr, als das Aeusserliche, und der Wissenschaften und Künste gedenkt man, indem man uns Namen verdienter Menschen und Titel ihrer Werke ertheilt. Bei jenem Standpunkte erscheint der Mensch in den wechselnden Zeiten nicht immer gut, edel und groß; denn auch das Böse, Schändliche und Kleine ward

oft in seinen Folgen bedeutend, ward wichtig für die Erinnerung kommender Geschlechter. Die Kulturgeschichte insbesondere, wird sie in technischer Hinsicht ergriffen, zeigt uns zwar die Behendigkeit des Menschen und seinen Mutterwitz, sie zeigt uns aber auch, daß oft niedere Sinnlichkeit Mutter solcher Erfindungen geworden ist, aus denen Verweichligung, sogar Entehrung des Menschengeschlechts hervorgingen. In der Geschichte der Wissenschaften lernen wir den Menschen hochachten und betrauern. Sein Verstand erleuchtet das tiefe Dunkel, aber die Anschauung des höchsten Lichtes umzieht ihn selbst mit unergründlicher Nacht. Religionsgeschichte flößt uns Vertrauen zum Menschen ein, denn wir sehen in ihr schon deutlicher, daß er Gemüth hat, daß er glauben kann; aber sie erfüllt uns auch mit Schauder, denn sie lehrt uns, daß sein Fanatismus, daß sein Glaube und Aberglaube mit der Menschheit freveln und sich zum Mittel der Politik herabwürdigen kann. Kunstgeschichte allein ist es, welche uns nur Liebe zum Menschen einflößt. Hier sehen wir das kindliche, bisweilen kindische Aufleben der Menschheit, aber nie sehen wir, daß Kunst Fluch auf die Völker brachte, Tugend vergiftete, Sitten

beschmuzte. Vielmehr, wenn diese sich entwürdigten unter den allgemeinen, politischen Verhältnissen, so entfloh die ewig reine Kunst, und das Gespenst, welches einige die Stiefmutter der Kunst nennen, und welches jenem Witze entspringt, der so gern dem Luxus huldiget, trat an ihre Stelle. — Die Vergleichung, welche ich anstellen werde, ist auf Kunstgeschichte gegründet, ist aber keine Erzählung, sondern ein Urtheil. Es kann nicht ohne Interesse sein, in dem, was dem Gemüth der Menschheit angehört, was uns die Menschheit lieben lehrt, das Alterthum und die neuern Zeiten einander gegenüber zu stellen; zu sehen, ob das Gemüth gewonnen, ob es verloren habe, ob in jeder, oder nur in einer Rücksicht. Aber meine Vergleichung stellt nicht die gesammte Kunst der alten Zeit in die Schranken, sondern nur die Zeit, welche die Blüthe der Kunst genannt wird. Das Aufleben der Kunst kann nur mit Wenigem berührt werden. — So wäre denn mein Ziel beschränkter, als der Titel dieser Vorlesungen verspricht. Dessen ungeachtet darf erschöpfende Behandlung nicht erwartet werden, denn noch immer ist der Gegenstand zu umfassend für drei Vorlesungen. In den besondern Rücksichten hiernächst, welche mein Urtheil leiten

werden, dürfte mancher Einwurf ungelößt bleiben, wenn ich nicht zweierlei vorausschicke. Ich muß vor allem versuchen, ob wir uns in einigen allgemeinen Ansichten vereinigen, ob wir von gleichen Maximen ausgehen können. Alsdann aber werde ich verschiedene Meinungen berücksichtigen, welche über die Aufgabe dieser Vorlesungen gehegt worden sind. Hierbei spreche ich zum Theil meine eigene Meinung aus, bahne mir den Weg, und kann mich sodann um so freier bewegen.

Religion und Kunst scheinen sich nicht verwandt zu sein, wenn man sich erinnert, daß Ketzerverbrenner, und daß diejenigen, welche die ursprünglichen Amerikaner mit Hunden hezten, meinten, dadurch erwiesen sie sich als wahre Christen. Oder, wenn man betrachtet, daß die Kanibalen ihre Kriegsgefangene Göttern opfern, oder, diesen dankend, sich vom Fleisch der Opfer sättigen. Und dennoch, wer könnte, wenn er eines reinern Glaubens ist, dem Gemüthe jener Verbrenner und Kanibalen eine Hölle wünschen wie sie Milton schildert? Nur beklagen kann er, daß Uebermasse roher Kraft, sich selbst unbewußt mit der erhebenden, edelsten Richtung ihres Gemüths frevelte. Unmöglich ist die edlere Richtung selbst in

jener Entartung des Gemüths zu verkennen. Dieses Edlere aber darin ist allein das eigentlich Religiöse, und nur dieses ist mit der Kunst verwandt. Diese Verwandtschaft hinwiederum wollen jedoch diejenigen freundlichen, milden Seelen nicht zugeben, welche den Seiltänzer einen Künstler nennen, und seinetwillen mit keinem Künstler etwas zu thun haben wollen, sich herabzusetzen wähnen, wenn sie den Künstler ehren. Sie kennen zwischen Poesie und Seiltänzerei keinen Unterschied, sondern nehmen nur eine Verschiedenheit zwischen beiden an. Kunst, sagen sie, bezweckt Vergnügen, Religion aber Tugend. — Erwarten denn, dürfte man fragen, diese Seelen vom Zustand einer himmlischen Seligkeit, welcher die Belohnung ihrer Tugend sein wird, Vergnügen oder Mißvergnügen? Gewährt nicht das Bewußtsein der Tugend selbst Vergnügen? Heißt nicht der höchste Grad des Vergnügens Wonne? — Wem nie die Thräne der Wonne entrann beim Bewußtsein der Tugend, der hat nur das Alltagsleben gelebt, welches so selten zum klaren Bewußtsein gelangt, welches mehr ein Schlaf, als ein wachendes Leben ist, und weit richtiger, instinktmäßig geregelt, als tugendhaft genannt wird. Wer diese Alltäglichkeit lebt, dem ist

tiefere Empfindung nur gegeben, wenn ihm jemand stirbt, oder wenn er aus der Beichte kömmt, und dabei ist ihm sodann seine augenblickliche, vorübergehende Empfindung, seine Tugend. Einem solchen kann die Kunst eine ähnliche und dauerhaftere Empfindung durchaus nicht erregen, wohl aber dem bessern Menschen, dessen Religion sein ganzes Leben erheitert und ihn empfänglicher macht für das Edlere. — Aber, höre ich entgegnen, das Vergnügen welches die Tugend erregt, ist doch wohl ein anderes als das, welches der Seiltänzer verschafft? — Allerdings. Das letztere kitzelt den Leib und erschreckt nicht selten die Seele, jenes thut bisweilen gerade das Entgegengesetzte. Der Seiltänzer ist eine Springmaschine, zu welcher sich der Mensch herabwürdiget. Er kann Maschine sein, das ist sein Kunststück, und es gibt der Maschinen mit menschlichen Seelen darin gar viele; wer aber, der Poesie zu empfinden vermag, wollte diese zu den Künstlern, im höhern Sinne des Wortes, zählen? Die Köpfungsmaschine in Menschengestalt, zum Beispiel, welche wir Scharfrichter nennen, kann nur von Kriminalisten Künstler genannt werden, oder von denen, welche auch die höhere Kunst zu den Artikeln des Luxus zählen, und zwar

durch eine ähnliche Ideenverknüpfung, wie die folgende. Einem der asiatischen Kaiser wird, so oft er sich austragen läßt, sein Bildniß vorausgetragen, und folglich dient die Malerei dem Luxus, und wiederum, neben dem Kaiser wandeln mehrere Kopfabhacker mit glänzenden Beilen, und dienen daher ebenfalls dem Luxus, welches erweist, daß sie Künstler sind. — Ich kehre zurück. Wonnegefühl der Tugend hat nichts gemein mit der Belustigung, welche der Seiltänzer gewährt. Aber es frägt sich: ob nicht allein jene Wonne der Tugend, sondern auch das Entzücken, welches die wahre, hohe Kunst gewährt, weit über dem Gaukler auf dem Seile erhaben sind? Kunst ist nicht Religion, diese ist nicht Kunst. Sie sind aber weniger verschieden, als unterschieden. Des Menschen höchstes Gut ist Religion, aber dennoch sind Kunst und Religion sich verwandt, sobald man nur die erstere in ihrer wahren Würde erblicken will. Beide wohnen im Innersten des Gemüths, beide beglücken das reinsittliche Herz, beide sind an sich Zweck und hierdurch sind sie sich ähnlich — aber darum noch nicht verwandt. Demnach ist Religion die Mutter der Kunst, deshalb möchte diese der Mutter so gern dienen. Jene empfängt den Dienst, die

Liebe des Kindes erkennend, aber nicht bedürfend. In dieser Vergleichung wird sich kein Gemüth verletzt glauben, da zugleich die Geschichte aller Zeiten es bestätiget, daß die Kunst der Religion zu dienen sich beeiferte. Jetzt die Erklärung. Was wir wissen, glauben wir nicht, weil wir es wissen. Erst da, wo das Nichtwissen beginnt, beginnt auch das Gebiet des Glaubens. Sittengesetze und Moral also können aus der Religion hervorgehen, dürfen aber mit dieser selbst nicht verwechselt werden. Wir können wissen, daß wir glauben sollen, aber das, was wir glauben, wissen wir nicht. Hier endet das Gebiet der Einsicht und des Verstandes, und das tiefste Leben unseres Gemüths, unserer Empfindung, sagt uns: Glaube! — Was soll ich glauben? Daß ein Gott ist! — Was thut die Empfindung, indem sie diese Worte spricht? — Sie stellt ein Zeichen an die Stelle des Unerkennbaren. Sie schuf, sie bildete etwas, hier nämlich ein Wort, um das Unbildbare anzudeuten. Dieses Etwas, dieses Zeichen, geht aus dem Bewußtsein der Unbildbarkeit selbst hervor, und darum erinnert es an das Unbildbare. Ohne dieses Zeichen ist die Empfindung lebendig, aber dunkel. Sie strebt deutlich zu werden, das heißt, sie möchte von dem

Verstande erkennbare und sodann auch erklärbare Formen als Zeichen ihrer selbst haben, und je ähnlicher die erkennlichen Formen den unerkennlichen sein mögen, (was möglich ist und möglich sein muß, da alles, jene und diese, nach einem Grundgesetz für alle Form überhaupt da sind,) desto zufriedener ist sie mit sich selbst. Das Wort: Gott, ist Gott eben so wenig ähnlich, als der Michel Angelosche Gottvater; aber die Frage wäre, ob diese Gestalt, oder jenes Wort, ob das Gebild des Raumes, oder das Gebild der Zeit, das Gemälde, oder das Wort mehr das ausdrücke, was das Gemüth empfindet, wenn es sich Gottes, als seines Schöpfers, bewußt wird. Die Empfindung bildet beides: das Wort und die Gestalt. Nun sie gebildet hat, verwandelt sich Religiosität in Religion, der Drang zum Glauben in Glauben, und so nur sind Religion und Kunst verwandt. Beide gehen daraus hervor, daß wir zu glauben gedrungen sind. Unter den Anatomen, zum Beispiel, gab es von jeher mehr Ungläubige als unter den Schneidern, weil jene durch Messen und Zergliedern vieles erlernen, mithin alsdann wissen von der menschlichen Natur, dahingegen die Schneider, trotz alles Messens, doch eigentlich nichts von der menschlichen

Natur wissen. Wenn aber die Anatomen das empfinden, was sie von jener Natur nicht wissen, dann verwandelt sich doch ihr Materialismus in Theismus, das Wissen erscheint auch ihnen endbar und trüglich in der höchsten Beziehung, die Empfindung aber ewig und wahr, wie zum Beispiel die Tageshelle, selbst bei umwölktem Himmel unwandelbar empfunden wird, die Flamme der Fackel aber, gleich dem Lichte des Verstandes, doch flackert, wie deutlich sie auch in der Nähe beleuchtet. Aber, könnte man vielleicht einwenden, das Wort geht unmittelbar aus der Empfindung hervor und dies erhöht seinen Werth gar sehr, wenn man es zum Beispiel mit dem gemalten Gottvater vergleicht. Jenes Wort ist eine Formel, dieses Gemälde vollendete Form. Jene Formel aber hat auch in sich eine vollendete Form, denn sonst könnte sie nicht bestehen. Diese nun wurde durch das Gemüth geschaffen und jene im Gemälde auch. In beiden waltet das bildende Mittel des Gemüths, die Phantasie, vor; nur wendete das Gemüth die Phantasie dort zur hörbaren, folglich wieder verschwindenden, zur Form der Bewegung, hier zur sichtbaren, unvergänglichen, des einen, zu bildenden Augenblickes an. — Je größer der Drang zum Glauben in

uns, desto größer der Drang zum Bilden. Daher haben die Abergläubigsten und Vielgläubigsten stets die meisten Bilder in sich, ganz abgesehen davon, wie diese Bilder sind. Und die Bilderstürmer, dies empfindend, wähnten sich von Bildern frei, weil sie weniger, aber richtiger zu glauben meinten, sie vergassen aber, daß sie denn doch immer noch glaubten und Bilder schufen, wenn gleich bei weitem mehr hörbare als sichtbare. Je mehr wir denken und je weniger wir glauben, desto weniger bilden wir. Deshalb, zum Beispiel, verschwindet aus der Sprache der spekulativen Philosophie das Gleichnis, wenn sie klar und deutlich im Denken ist, und beginnt erst alsdann wieder, wenn in ihr das Meinen und Glauben auftritt. Die Religionslehre selbst aber sprach zu allen Zeiten bei weitem mehr in Gleichnissen als die Philosophie, weil sie es eben mit dem Glauben zu thun hat. Wissen gewährt Gewißheit, Glaube aber gewährt Zuversicht, beide sind unerschütterlich.

Wird zugegeben, daß auf die angegebene Weise Religion und Kunst einander verwandt sind, so wird der zweite allgemeine Vordersatz auch weniger in Zweifel gezogen werden können. Der nämlich: Wenn man die Kunst aller Zeiten und Völker vergleicht, so

muß man auf die religiöse Richtung einer jeden Zeit und eines jeden Volkes zugleich Rücksicht nehmen, denn aus dieser geht der Zustand der Kunst als eine unmittelbare Folge hervor. Was die Religion des Aegypters, der Griechen, Hetrusker, Römer, der Chinesen, Franzosen, Italiener, Deutschen, Niederländer u. s. w. war, oder ist, das drückt sich zugleich in der Kunst eines jeden dieser Völker aus, weil jene das bestimmende Prinzip für diese ist. Und hierbei deute ich nicht allein auf die Wahl des zu bildenden Gegenstandes, sondern auch auf Art und Grad der Schönheit überhaupt. Aber, wenn man zum Beispiel die niederländische Malerei hiernach beurtheilen wollte und dabei sich vorzüglich an solche Meister hielte, welche nichts Religiöses dargestellt haben, wie soll dies aus dem Zustande erklärt werden, in welchem sich die Religion befand, als jene Meister bildeten? Hierauf läßt sich erwiedern: Daß jene Maler nichts aus dem Gebiet der Religionsgeschichte darstellten, beweist, sie konnten nur den Gegensatz, das nur wirkliche, äußerliche Leben finden. Und wenn entstanden denn die vorzüglichen Werke der flamentischen Wahrheit? War es nicht die Zeit, als die Gemüther durch Reformatoren zweifelhaft und

unruhig geworden waren *)? Bis sich die Zweifelhaftigkeit in Zuversicht, der Unglaube in Glauben, Unruhe in Ruhe verwandelt hatten, mußte sich das Gemüth der Bildner, ohne sich dessen bewußt zu werden, zu dem flüchten, was außer Streit war. Es mag freilich auch noch andere individuelle Gründe gegeben haben, durch welche mancher flamentische Maler bestimmt wurde, sogar den Schmuz des wirklichen Lebens aufzubewahren in Meisterwerken der Malerei, aber im Allgemeinen war jener Zustand der Gemüther in Beziehung auf Religion, gewiß die Veranlassung des so verbreiteten Geschmackes an jenen Darstellungen aus dem wirklichen Leben, und der Schöpfungen solcher Kunstwerke selbst.

Auf das Wie des Glaubens wirkt überall und stets zunächst das Klima und die den Menschen umgebende gesammte Natur, und so erst wirken mittelbar Klima und übrige Natur auch auf die Kunst. In dem einen Klima sind die Menschen empfänglicher überhaupt, oder einseitig befangen, darum wird es

*) In solcher Zeit ist daher auch der Reformator stets verfolgt, gehaßt und selbst von den Bessern, die sich seiner Meinung zuwenden möchten, gefürchtet.

den Missionarien nicht überall gleich leicht das Christenthum zu verbreiten. Kunst hiernächst ist Zweck an sich, darum aber bleibt sie doch in höherer Beziehung stets ein Mittel des Gemüthes sich selbst deutlich zu machen, und man muß daher den Einfluß des Klimas und der übrigen Natur auf die Kunst immer erst zurückführen, auf seine Wirkung, auf das Gemüth überhaupt, um desto deutlicher zu sehen, was er in der Kunst insbesondere hervorbringen konnte. Mit den allerdings gewöhnlichen empirischen Folgerungen, auf das Besondere unmittelbar, wird wenig gewonnen, man sammelt Strahlen, ohne kennen zu lernen woher sie kommen.

Worin die Religion der Aegypter verschieden war von der Religion der Griechen (dabei läßt sich noch immer denken, daß diese aus jener hervorging), worin die Religion der Römer von dem Glauben der Chinesen verschieden sein würde, das drückte sich auch in den Dichtungen, in den Kunstwerken (diese sind Dichtungen) eben so aus, wie das, worin sich diese Religionen ähnlich waren. Italiener und Franzosen aber haben eine und dieselbe Religion, und doch sind beide von jeher so verschieden in ihrer Kunst gewesen. Sind nicht Italiener und Franzosen als Katholiken sich

eben so gleich, als der deutsche Lutheraner und der dänische? — Es muß zugegeben werden, daß Sekten in der christlichen Religion sich Gemüths ähnlicher sind in Beziehung auf Religion und Kunst, als Christen mit Juden und Türken verglichen, diese drei wiederum sind sich ähnlicher als einer von ihnen mit Heiden verglichen, und zuletzt kommt man zu einer allgemeinen Aehnlichkeit aller Religionen und aller Kunst und aller Gemüther. Allein selbst die geoffenbarte christliche Religion, deren Wahrheiten überall die nämlichen sein sollten, wird von dem Gemüth, nach dessen Individualität (mit dieser ist die Nationalität durch Klima und Natur verbunden) aufgenommen, und geht, ohne die Grundrichtung des Gemüths zu zerstören, sondern sie nur veredelnd, wiederum aus dem Gemüthe hervor; das heißt: Die Wahrheiten bleiben was sie sind, erscheinen aber in der Bekleidung dessen, was im Menschen das Individuelle und Nationale überhaupt ist, entsprechend der Natur in welcher der Mensch lebt. Darum mischten zum Beispiel von jeher die Franzosen in ihren Kultus mehr Zeremoniel, mehr Graziosität, als dies Italiener und Deutsche thaten. Man lese und vergleiche französische, italienische und deutsche

Bibelübersetzungen, man lese Gebete und Predigten in allen drei Sprachen, und man wird die Bestätigung meiner Meinung finden. In Frankreich lacht man keineswegs über die falsche Graziosität des kirchlichen Zeremoniels, sondern man ist andächtig dabei, weil sie im dortigen Menschen liegt; dem deutschen Gemüth zwingt sie Lächeln ab. Im Jahre 1810 hörte ich im Münster zu Strasburg eine französische Friedenspredigt an, und mußte lächeln als der Geistliche begann: Messieurs et Mesdames etc. Ich dachte an das ebenfalls unstatthafte: Meine lieben Zuhörer, welches in deutschen Kirchen üblich ist, mußte jedoch bemerken, daß dieses nennt, jenes tituliret. Wie man Entartung der Individualität schon um der Mode willen und in ihr sieht, so ist Entartung auch in höherer, in Gemüthsrücksicht möglich, und in diesem Falle geht auch das Nationale verloren. Denn zum Beispiel suchen die Deutschen nur in italienischem Style zu malen, oder alles beeifert sich nur in griechischen Versmaaßen zu dichten und so das Gemüth über einen fremden Leisten zu spannen. Dann gewinnen Religion und Kunst ein exoterisches Ansehen. Die Menschen erscheinen nicht mehr als ein freies, natürliches Land, voll gesunder, jedem

Klima eigens zugetheilter Erde, sondern als zugerichtete Beete in Gewächshäusern.

Ich komme zum dritten Vordersatz. Die Kunst ist nicht sowohl abhängig von dem politischen Zustand der Staaten, als vielmehr: Dieser Zustand und Kunst und Religion sind weit allgemeinern Richtungen im Menschen untergeordnet, welche bald mehr dem Verstande, bald mehr dem Gemüthe, bald der Fülle und Ueberfülle sinnlicher Kraft, bald der Kraftlosigkeit entspringen. Hiernach will die Kunstgeschichte, will alle Geschichte beurtheilt sein. Wenn erweislich eine oder die andere Richtung die vorherrschende zu einer Zeit ist, so ist aus ihr auch das Politische, Religiöse, Poetische und Technische zu erklären. Ja, ergäbe sich, daß eine jener Richtungen auf immer verloren gegangen sei, so wäre auch daraus zum wenigsten zu folgern, was die Kunst nie wieder werden könne. Wird uns dargethan, was geschehen müßte, um eine jener allgemeinen Richtungen zu bekommen wenn man sie nicht hat, so hieße das uns sagen was wir thun müßten, um die Kunst zu verwandeln. Wer zum Beispiel zeigt, wie aus unserer Zeit, voll Reflexion, eine tiefe Empfindung hervorgehen wird, der zeigt uns zugleich was unsere Kunst werden kann.

Nach diesen Vordersätzen habe ich einige Meinungen zu betrachten, welche über den Gegenstand meiner Vorträge gehegt wurden. Es konnte nicht fehlen, daß dieser Gegenstand von allen Aesthetikern, Dichtern, Alterthumsforschern und Künstlern mehr oder weniger berücksichtiget wurde. So, ein Leonardo da Vinci, Buonarotti, Howgarth, Mengs, ein Lessing, Winkelmann, Heyne, Hamilton, Sulzer, Montfaucon, ein Herder, Schiller, Göthe, Schlegel, Schelling und andere. Ohne sogleich den einzelnen Urtheilen unbescheiden das Urtheil sprechen zu wollen, darf man doch im Allgemeinen nicht vergessen, daß Künstler den richtigsten Standpunkt der Beurtheilung am leichtesten sollten finden können, weil es ihnen vorzüglich gegeben ist das Gebild zu durchdringen, und weil sie so ihr Urtheil am meisten aus dem Gebilde selbst schöpfen können. Viele unter ihnen vergessen jedoch alle Mängel der Poesie im Gebild, um der vollendeten technischen Behandlung willen. Dichter dichten bisweilen aus dem Stegreif etwas in das Gebild hinein. Alterthumsforscher beurtheilen nach Nachrichten über das Gebild lieber, als aus ihm selbst hervor, und Aesthetiker wollen am Gebild nicht selten das nicht sehen, was daran nicht in ihr System paßt.

Diese Bemerkungen klingen wie die Einleitung eines übelgesinnten Advokaten, der, ohne den Beweis zu führen, verdächtig zu machen sucht. Ich wollte jedoch durch sie lediglich andeuten, daß ich die Klippen kenne die man zu besorgen hat, und daß ich versuchen will sie insgesammt zu vermeiden.

Was auch das Darum und Daran der einzelnen Meinungen sei, die meisten stimmen darin überein, die Antike gewähre Schönheit, die neuere Kunst, so heißt sie seit ihrer Wiederauflebung im Mittelalter, gewähre mehr Ausdruck und darum weniger Schönheit. Hiermit eröffnet sich sogleich ein weites Feld. Die Schönheit der Antike wäre eine schönere als die, so aus der Hand Raphaels hervorging? Die Verschiedenheit eines Plus oder Minus fände statt? Ist Schönheit der Antike nicht vielleicht nur der Art, nicht aber dem Grade nach, von der Schönheit der neuern Zeit verschieden? Ist es nothwendig, weniger Ausdruck zu bilden um mehrere Schönheit darzustellen, und umgekehrt, muß man die Schönheit verletzen, um Ausdruck zu bilden? Ausdruck und Schönheit stünden im Widerspruch? Woher dieser? Kann Ausdruck nicht schön sein? Folgt nicht die höchste, sinnliche Schönheit unmittel-

bar aus dem Geistigen, aus dem Gedanken, welcher ausgedrückt werden soll? — Gegen das Letztere scheint die Erfahrung des wirklichen Lebens zu sprechen. Mancher schöne Körper erregt bei seinem Anblick die Erwartung, daß er auch eine schöne Seele enthalte, und es verräth sich am Ende durch ihn nur sehr wenig, was einer Seele überhaupt ähnlich ist. Schon oft ist es gesagt worden: Ganz regelmäßige Gesichter sind häufig seelenlos. Dem entgegen lebt oft in einem beklagenswürdig widrigem Körper eine hohe, schöne Seele. Beides jedoch beweist nichts mehr und nichts weniger, als daß die Natur, indem sie Individualitäten bildet, in diesen am häufigsten Abweichungen von dem Gesetz hervorbringt, welches in unserer Idee als Schönheitsgesetz für die Menschengestalt und deren Ausdruck lebt. Trotz der mannichfaltigen Ausnahmen welche die Natur von der Regel macht, hat sie auch Befriedigung der Regel schön oft erzeugt, und wäre es auch, daß sie es sich vorbehalten hätte diese nur durch die Hand großer Bildner in Kunstwerken zu zeigen. Schon das, daß wir es bedauern einen schönen Körper von einer häßlichen Seele bewohnt zu finden und umgekehrt, beweist genügend daß unsere Idee jene Uebereinstimmung nicht lediglich für möglich

hält, sondern sogar fordert, und nur das was der Forderung der Idee entspricht, kann und soll die Aufgabe für die Kunst im höhern Sinne des Wortes sein. Wollte zum Beispiel ein Bildner der Gestalt des Apoll Bellvedere den Ausdruck eines Straßenräubers geben (ich meine das, was die Seele zum feilen Straßenräuber macht), so würde er die Grundbildung und nicht lediglich die Mimik des Appollo ändern müssen. Ohne diese Veränderung in der Grundbildung würde man ein Mißverhältniß zwischer dieser und dem mimischen Ausdruck empfinden und mindestens glauben, der Bildner habe sich den Apollo als einen Schauspieler gedacht, als er die Rolle eines Straßenräubers spielte. Der häßlich gestaltete Schauspieler aber, als Gegensatz dieses Apollo, mag wohl eine edle Rolle spielen, einen schönen Karakter entwickeln, denn bei ihm ist es mehr der Fortgang der Handlung, als die Gestalt im einzelnen Augenblick, welche das Geistige und dessen Schönheit entwickelt. Bei dem Schauspieler kann man sich an das Aeussere gewöhnen, an jenem Bilde des Apollo würde die Disharmonie eine ewig schneidende sein. Bei dem Schauspieler wirkt es schon auf das Ganze, wie sich seine Gestalt und sein Aus-

druck durch die verschiedenen Situationen veranlaßt, bald mehr, bald minder anmuthig und schön in der Handlung darstellen. Anders ist dies in der Kunst des Bildes. Der eine, in sich abgeschlossene Augenblick welcher uns dargestellt wird, soll in jeder Rücksicht vollendet erscheinen, und damit dies sei, müssen sinnliche und geistige Schönheit übereinstimmen. Die Grundbildung des Apoll kann nie zur Darstellung des Straßenräubers benutzt werden. Schiller in seinem Karl Moor mag sich wohl eine schöne Gestalt gedacht haben, aber es ist doch eine eigene Art der Schönheit; die ächte ist es nicht. Sie hat zuviel Ausschweifendes und Gemeines in sich. Wer uns einen Geizigen bilden will, wird, wenn es ihm um tiefe Wahrheit zu thun ist, keinen schönen Körper zeichnen. Schöner wird der Körper sein müssen beim Ehrgeiz als bei dem Geldgeiz, schöner bei der Abbildung der Selbstbeherrschung und Seelengröße. Dies sind abstrahirte Gemüthszustände, und das Leben ist nur die Modulation und Mischung solcher Zustände, daher nennen wir sie auch Karakterzüge, und bezeichnen nach ihnen den ganzen Menschen. So den Wallenstein, so den Egmont, so den Tell. Wer da liest, was Washington und Nero gethan, und

nicht weis wie beide wirklich ausgesehen haben, wird unvermerkt jenem eine mildere, schönere Gestalt geben als diesem, und in der Wirklichkeit mag es gerade umgekehrt der Fall gewesen sein. Jene Vorstellung erzeugt das Schönheitsgesetz, und wir nennen sie das Ideal; diesen Widerspruch aber erzeugt die Natur als Ausnahme von dem Gesetz der Schönheit, von dem Ideal. Und demnach ist nicht abzusehen, warum man weniger Ausdruck bilden müßte, wenn man das Schönheitsgesetz befriedigen will! Ist das was wir ausdrücken wollen, nur an sich schön, so fordert es auch eine dem Schönen in ihm entsprechende äussere Hülle, hier soviel als Körper. Und wie, wäre ein gemeiner, niedriger Seelenzustand auch ein m e h r e r e r, sein Ausdruck mehr Ausdruck zu nennen, als der des schönen Seelenzustandes? Ist nun, könnte man jetzt folgern, die Antike unbedingt schöner als das Gebild der neuern Kunst, so muß sie auch entweder Ausdruck und Schönheit wahrhaft in sich vereinen, oder sie muß in uns jenes Bedauern erregen, welches uns bisweilen bei den Ausnahmen von der Regel im wirklichen Leben überwallt. Das letztere wird niemand behaupten, das erstere nicht unbedingt zugeben wollen. Vergleichen Sie einmal die Niobe,

deren Kopf, als ein Meisterwerk der alterthümlichen Kunst wohl einem jeden bekannt ist, mit irgend einer Madonna beim Leichnam Christi, von Albrecht Thurer (Dürer) gemalt. Viele werden sagen, Thurer habe den Schmerz der Mutter unübertrefflich ausgedrückt, man sähe ihr an, daß der Gram mehrere Tage und Nächte hindurch an ihrem Herzen genagt und sie fast aufgelöst habe. Ein solcher tiefer und in jeder Rücksicht ausgeführter Ausdruck sei in der Niobe nicht zu finden, dagegen sei sie schöner als jene Madonna. Von dieser hat das Leiden die Blüthe hinweggerafft, aber die Grundformen deuten vielleicht auf die vormalige Schönheit hin! Wenigstens ist in der allgemeinen Vorstellung von einer Madonna kein Grund vorhanden, durch welchen häßliche Grundverhältnisse, durch welchen ein häßliches Gerippe nothwendig würde. Jener Schmerz nämlich ist noch immer erkennbar genug auch an einem schönen Gerippe, denn dieses konnte durch ihn gar nicht zerstört werden, war es anders dem, was Madonna überhaupt gewesen ist, entsprechend vorhanden, ehe die Zeit des Leidens begann. Niobe hat schönes Fleisch, und Madonna nicht. Das thut dem Auge des Beschauers wehe. Er erkennt die Wahrheit des Ausdruckes an, aber die

Gestalt ist nicht so schön wie jene. Hiermit ist das präsumtive Mehr- oder Minderschön beider Gestalten ausgesprochen. In der Idee Thurer's selbst liegt es, daß er etwas minder schönes bilden mußte, als der griechische Künstler. Thurer fühlte nicht allein den Augenblick, in welchem er die Mutter Gottes darstellte, sondern er dachte diesen als die Folge vieltägigen Leidens, und wollte durch sein Bild Mitgefühl auch für das von Marien schon zuvor ertragene Leid erwecken. Thurer's Empfindung war getheilt. Seine Grundidee war minder poetisch, minder schön, als sie es hätte sein sollen, um auch äussere Schönheit des Ausdrucks zur Folge zu haben. Die Idee, daß ein so schwerer, vieltägiger Kummer den Körper entschönet, ist unpoetisch. Der Wortdichter möchte sie haben, um uns auf das Sterben der Madonna vorzubereiten. In diesem Falle würde sie Mittel zum größern Zwecke eines nach einander sich entwickelnden Ganzen gewesen sein, aber der Maler sündigte durch sie gegen das Schönheitsgesetz, weil sie als ein hervorgehobener, isolirter Augenblick erscheinen, und noch überdies mit jener des mütterlichen Gefühls im Augenblick der Situation sich verbinden soll. Ist es doch schon übel genug, wenn Albrecht

Thurer der Madonna, in dem großen Moment beim Leichnam ihres Sohnes eine höhere Empfindung nicht gab, als die des mütterlichen Schmerzes; denn dieser zeichnet die Maria von andern Müttern nicht aus. Er ist nicht der Lichtpunkt ihrer Seele. Erschiene diese tiefe Trauer wenigstens im Kampfe (und der Sieg darf nicht auf ihrer Seite sein) mit der Hoffnung auf eine große Frucht, welche für die Menschheit aus Christi Tod hervorgehen sollte, so ist ein sehr hoher Grad der äussern Schönheit mit der Madonnengestalt auch in jenem Augenblicke vereinbar. Alsdann fällt es einem gar nicht bei, daß sie Tage lang im Kummer sich verzehrt habe, und käme dennoch dieser Gedanke, so stände jene Hoffnung ihrer erhabenen, Gott ergebenen Seele, immer als eine Stütze ihrer innern und äussern Schönheit da. Das heißt: Thurer würde in dem gewählten Augenblicke die Madonna ihrem ganzen Wesen entsprechender dargestellt haben. Niobe ward im Glanze des zum Uebermuth sie verleitenden Glückes von den zürnenden Göttergeschwistern, Diana und Apollo, überrascht, und der Bildner hatte daher gar nicht nöthig sie entkräftet und abgemagert darzustellen. Es scheint sonach in der Aufgabe für den griechischen Künstler eine Erleich-

kerung zu liegen, wenn er Schönheit bilden wollte, aber es ist dem nicht so. Wenn er sich die Seele der Niobe gemein, nicht als eine edlere gedacht hätte, als sie jede Mutter mindestens haben soll, so hätte er ihr einen furchtbaren Ausdruck der Verzweifelung geben müssen, der dann mit der äussern Schönheit im Widerspruch gestanden hätte; oder der Bildner hätte sie überhaupt minder schön sich denken müssen, um sie Müttern mit gewöhnlichem Gefühl überhaupt ähnlicher zu machen, und alsdann hätte auch diese mindere Schönheit mit dem Ausdrucke der Verzweifelung harmoniret. Der Seelenzustand beim Anblick des Todes aller ihrer Kinder, muß auch auf den Körper der Niobe unaussprechlich heftig und zerreissend gewirkt haben, wenn in diesem Seelenzustand selbst nicht ein Gegengewicht war. Dieses erkannte der griechische Bildner als aus dem ganzen Karakter der Niobe hervorgehend. Darum bildete er sie, selbst gegen die Götter noch versuchend ihre Kinder zu schützen, diesen Muth vereinte er mit dem Muttergefühl, und so stand eine schönere Seele mit einem ihr entsprechenden schönen Körper, vor seiner Seele. Mit Recht sagt Winkelmann in seinen Werken (Erster Bd., S. 260.): Niobe erscheint auch im empfindlichsten Schmerze noch

als die Heldin, welche der Latona nicht weichen wollte. In diesen zwei Beispielen ist noch nicht alles erschöpft. Man könnte einwenden: Die Grundideen, welche ich angeführt, bezögen sich nur auf die Schönheit der Mimik, nicht aber der Grundbildungen beider Gestalten; woher nun aber die Grundbildungen nehmen? Ich deutete die Antwort schon an. Wenn wir uns eine Grundbildung denken, ohne daß sie erzeugt wird durch das, was die Seele des zu bildenden Gegenstandes überhaupt ist, so werden wir nur ein Gebild hervorbringen, an dem die Zufälligkeit unverkennbar bleibt, oder unvermerkt und dunkel schweben uns allgemeine Züge und Richtungen der Seele des Gegenstandes vor. Die Bildner, welche wir hier betrachteten, mußten das innerste Wesen der Niobe und Madonna überhaupt ergreifen, und hiervon durften die dargestellten Augenblicke nur Modulationen sein.

So nur soll das höhere Ideal als karakteristisch, so nur soll alle Ausführung im ideellen Bilde entstehen, und so zugleich unterscheidet es sich vom Portrait, welches bildet was ist und nicht was sein sollte. Es hat mir oft wehe gethan, wenn ich bei einem und denselben Meister, für eine und die nämliche Gestalt so ganz verschiedene Grundformen gewählt fand, so

daß ich erkannte, der augenblickliche Ausdruck, als Folge der Situation, modulirte die Grundform, anstatt daß er die Modulation dieser hätte sein sollen. Noch kürzlich überraschte mich dieses Gefühl bei dem erhabenen, mit Recht so allgemein geschätztem Bilde Holbein's, auf der Bibliothek zu Basel, welches die Leidensgeschichte Christi darstellt. Für jede Situation des Leidens, sah Holbein einen andern Christus vor sich. Das erschreckt an sich schon, hat aber noch überdies unmittelbar zur Folge, daß nicht alle diese Gestalten würdig des Gegenstandes sind. — Wenn man aber, zurückkehrend zu jenen Beispielen, neben einander stellt, was Madonna überhaupt gewesen ist, und was Niobe, so ist gar sehr die Frage: ob jene nicht noch viel schöner sein sollte und könnte, als diese und ob es nicht Beleidigung des Madonnenbildes war, wenn Guido Rheni *), wie einige glauben, von der Niobe die Grundgestalt entlehnte, und zwar vielleicht darum dies thun zu dürfen wähnte, weil beide Mütter ihre Kinder so qualvoll verloren hatten. Sollten wir das Wesen der Madonna bilden können, seiner ganz würdig, wenn wir ihr Niobes Grundbil-

*) Seine Himmelfahrt der Madonna zu München ist Jedem bekannt.

dung geben, nur noch schöner? Sollte ein höherer Grad der Schönheit hinreichen, oder bedarf es zugleich einer andern Art der Schönheit? Niobes Hochmuth wird nicht jene Zartheit sinnlicher Formen bekommen dürfen, welche bei Marien auf ihre, dem alleinigen Gott ergebene Seele, voll Sanftmuth, Demuth und Unschuld, ohne allen Anspruch auf irdisches Wohlgefallen und irdischen Glanz hindeuten. Ein Ideal für die Madonna konnte die Antike nicht aufstellen, weil jene Zeit den alleinigen Gott noch nicht erkannt hatte; ihn zwar empfand, aber als Götter dachte. Die Schönheit der Niobe enthielt nach der diesem Gebilde unterliegenden Grundidee, mehr sinnliche Ueppigkeit, als sie der Madonna zukommen soll, und dies schon deutet auf eine Verschiedenheit der Schönheit der Art, nicht dem Grade nach. Reicht denn überall sinnliche Form, hörbare oder sichtbare, hin, um das Höchste, Innerste im geistigen Sein darzustellen? Die höchste Schönheit und Anmuth, und selbst von der Art, daß sie dieses Sein nicht entstellen, sondern mit ihm anklingen, ihm entsprechen, ihm ähnlich sind, reichen wahrhaft noch nicht hin. Hier wird das Gebild jederzeit das Streben

an den Tag legen, daß man das darstellen will, was undarstellbar ist, und dieses Streben, enthält es in sich ein Emporstreben, deutet, je höher es steigt, nur um so deutlicher an, daß das, was gebildet werden soll, immer noch höher schwebt. Je vollendeter ein Christus, eine Madonna von Raphael gemalt sind, überhaupt je vollendeter das Werk, je mehr fühlt zum Beispiel der Maler selbst, daß das, was er bilden wollte noch höher, edler, schöner ist, als er es bildete. Ja, um so mehr muß dies bei Darstellungen der Fall sein, wie Christus und Madonna es sind. — Wäre die Schönheit der Madonna von gleicher Art, wie die der Niobe, so könnten beide auch dem Grade der Schönheit nach verglichen werden, aber sie sind es nicht. Es dünkt mich nach allem diesen unbillig, wenn man von der neuern Kunst unbedingt sagt, sie stehe an Schönheit tiefer, als die Kunst des Alterthums; doch vorerst genügt, daß jene Hintansetzung wenigstens nicht deswegen statt finden könne, weil die neuere Kunst mehr, die Antike weniger Ausdruck gebildet habe. Jene Beispiele zeigten nur, daß der eine Künstler nicht mehreren Ausdruck, sondern nicht den richtigen, nicht den edlern gegeben

hatte, den die Gesammtheit des Grundgedankens forderte, und dies allerdings mag öfterer in der neuern Kunst den Künstlern begegnen, als es sollte. Man sehe jedoch Madonnengestalten von Thurer, von Wohlgemuth *), von Raphael **) und von andern, in andern Augenblicken dargestellt als in jenem, und man wird auch der äussern Schönheit Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Dem Alterthum gestehe auch ich höhere Kunst zu, nur will dies näher bestimmt, will begrenzt sein.

Entsprang jene unbegrenzte, unbedingte Anpreisung der Kunst des Alterthums, einer irrigen Meinung im Allgemeinen, einer irrigen Maxime, so ist dies auch bei einer Meinung der Fall, welche sich geradehin als Gegnerin der erstern erweiset. Sie spricht sich so aus: Das Geistige, das Karakteristische selbst ist allein das Schöne, möge daher die Antike immerhin mehreren, sinnlichen Stolz darstellen, mögen ihre Körper mehr Ebenmaas und Ueppigkeit verrathen, mag ihre Schönheit eine ausgezeichnete der Linien sein, die

*) Zum Beispiel ein Madonnenbild in der Gallerie zu Söder bei Hildesheim.

**) Zum Beispiel in der Gallerie zu Dresden und in Würzburg.

neuere Kunst stellt die Seele deutlicher dar, mithin gibt sie das höhere, das allein wahrhaft Schöne. Es ließ sich schon im Allgemeinen vermuthen, daß diese Meinung sich auf eine Vorliebe für die Art der Schönheit neuerer Kunst gründe, indeß will sie doch näher beleuchtet sein. Unverkennbar ist durch sie zugleich ausgesprochen, daß das Alterthum mit seiner Kunst der neuern Zeit auch darum nachstehe, weil es die hohen Ideale, welche aus dem Christenthum hervorgehen, nicht gehabt habe. Dies ist unbedingt wahr. Daraus folgt aber nicht, daß die Schönheit der Antike nur eine Schönheit der Linien gewesen, und daß die Schönheit der neuern Zeit nur eine Schönheit des Ausdruckes, ohne schöne Linien sei. Vergleicht man Linien mit Linien, so muß es eine schönere und schönste geben], aber diese schönen Linien waren auch in der Kunst des Alterthums nur Mittel eines höhern Zweckes, nicht Zweck an sich; sie mußten dem entsprechen, wozu sie vereint wurden, um nämlich das Gebild, voll edeln Ausdruckes darzustellen. Daß die neuere Kunst Ideale besitzt, wie die eines Christus, einer Madonna, der Engel u. s. w., beweist hiernächst keinesweges, daß diese Kunst auch die Seele deutlicher darstelle, als das Alterthum.

Es ist noch nicht erwiesen, daß jene Ideale wirklich erreicht werden können, und wenn sie es würden, so schließt das nicht aus, daß das Ideal von dem Bilde eines Jupiters nicht ebenfalls deutlich die Vorstellung enthüllt, welche die Alten von der Seele des Jupiters hatten, vielmehr läßt sich es vertheidigen, wenn man behaupten wollte, das Geistige des Jupiters konnte deutlicher dargestellt werden, als das Geistige eines Gottvaters. Und wie, wenn die Darstellung des Geistigen, des Karakteristischen allein das wahre Schöne ausmacht, was macht denn das sinnliche Schöne zur Lüge? Drückt nicht Sinnliches eben sowohl das geistig Schöne, wie das geistig Häßliche aus, und dies könnte es nicht, wenn es oft selbst der Schönheit und Häßlichkeit fähig wäre? Oder, wenn man diese Wahrheit auf einem andern Wege erkennen will, gibt es irgend etwas Sinnliches, das nicht als Geschöpf, als Werk, etwas Geistiges ausdrückt? Es gab eine Zeit, (sie hat noch nicht allen Einfluß auf die Kunsturtheile verloren,) in welcher der tiefere Kunstkenner den Werth der Antike gegen jene Anklagen dringend in Schutz nehmen mußte. Damals gingen viele Menschen, die auf Bildung und Geschmack Anspruch machten, am vatikanischen Apollo

gefühllos vorüber. Wir sehen, sagten sie, einen schönen Körper, aber es ist keine Wahrheit in ihm. Nie lebte eine Gestalt wie diese, kein wahrer Gedanke ist durch sie ausgesprochen, sie ist das Werk einer erhitzten Phantasie, ohne Natur, ihre Schönheit läßt kalt. In den Bildern dagegen der neuern Zeit, besonders in Bildern der flamentischen Schule, da herrschte Wahrheit und Natur. In ihnen scheint alles, in allen seinen Theilen wahrhaft zu leben. Wer sie nur sieht, weis was die Bilder vorstellen; sie ergreifen das Herz durch Wahrheit, den Verstand durch Reichthum der Gedanken.

Es scheint, als hielten es solche Urtheiler für eine Sünde, sich in die Ideen des Heidenthums zu versetzen, um den ganzen, innern Werth einer Gestalt zu erkennen, wie etwa die des Apollo. Fürchteten sie dieses Eingehen in den Geist des Alterthums, so ist es auch wohl begreiflich, daß sie für ein Werk der Kunst, welches nichts gleiches in der Wirklichkeit aufzuweisen hat, keine Empfindung haben konnten. Kunst war ihnen Nachahmung. Sie konnten zwar einem Gebild der höhern, freien Kunst, die Schönheit nicht absprechen, aber sie nannten sie kalt, und das selbst schon ist nichts mehr und nichts weniger

als ein Bekenntniß, daß sie sich nicht bis in die wärmere Zone der höhern Kunst hinauf schwingen konnten. Es ging damals der italienischen Malerei kaum etwas besser, als den Antiken. Auch dieser Malerei machte man den Vorwurf der Unnatur und folglich der Unwahrheit zugleich. Man wollte denken bei dem Bilde, wie etwa, wenn man in eine Gesellschaft fremder Personen tritt, und die Personen im Bilde sollten daher auch nur treue Nachahmungen solcher, in den Gesellschaften vorkommender Gestalten sein. Das Gemüth hatte keinen Antheil an dem Kunstgenuß, er ward nur dem Auge und durch dieses dem Verstande zugetheilt. In der Antike sah man den tiefen, edeln Ausdruck nicht, sondern nur Linien; in den gepriesenen Bildungen sah man die Linien nicht, sondern nur die Aehnlichkeit mit dem Wirklichen, und erkannte den historischen Gedanken. Die Bauern am Schenktisch, die Bataillenstücke, die Thierhetzen, waren Meisterwerke des Ausdruckes, der Wahrheit und folglich der Schönheit zugleich. Wer die Seele eines Trinkers und Essers darstellte, und die Gestalt dieses Kerls recht treu der Natur zeichnete, der hätte wirklich die Seele deutlicher dargestellt, als der Bildner eines Alexanders des

Großen, als er das schnaubende Roß besteigen will. Jene Kunst stellte den gemeinen Seelenzustand, ich räume ein, nicht minder deutlich dar, als die Antike den höhern. Diesen aber verkannte man, weil er sich auch im wirklichen Leben weniger gibt, als gesucht sein will, dagegen jener sich überall aufdringt. Diese Aufdringlichkeit ist doch aber nicht mit mehrerer Deutlichkeit zu verwechseln. Der niedrige und der edlere Ausdruck können eigentlich gar nicht mit einander verglichen werden, denn sie sind verschieden wie Erde und Himmel: haben sie aber etwas mit einander gemein, so ist es die Erkennbarkeit für den, der sie erkennen will. Seelenzustände und folglich auch deren Ausdruck, sind immer und immer zarter von einander verschiedeu, je edler sie sind; aber darum bleibt jeder von ihnen doch dem deutlich, der das Gemüth hat, sie zu empfinden, den Verstand sie zu beobachten. Mehrere Seelenzustände stellte vielleicht die neuere Kunst dar, als die Antike, weil sie auch zum Niedrigen und Gemeinen herabstieg, aber dies beweiset noch nicht, daß sie dieses selbst deutlicher darstellte, als die Antike das Edlere und Erhabene. Wie ausschliessend man damals, als man so sehr die Antike verkannte, nur mit dem Verstande und mit diesem

nicht einmal tief genug in das Wesen der Kunst blickte, geht unter anderm auch daraus hervor, daß man die Karrikatur und das satirische Bild in das Gebiet der höhern Kunst aufnahm, daß man eine komische Malerei haben wollte, wie man die Posse auf der Bühne hatte. Unter dem italienischen Himmel zeigte sich diese Verirrung des Geschmackes weit weniger, als in den kältern, dem Verstande und dem Witze insbesondere mehr huldigenden Ländern, in den Niederlanden, in Deutschland und England. Schon der Franzose war zu dieser Verirrung mehr geneigt, als der Italiener. In Frankreich ward die äsopische Fabel in Bildern bewundert. Der deutsche Lukas Kranach, Albrecht Thurer und Holbein, haben nicht selten in Bildern edler Beziehung gemeine Satiren angebracht. In Howgarths Karrikaturen fand man so vollendeten Ausdruck, wie er, so sagte man, in der Antike nirgend zu finden sei, und diese Karrikaturen gaben so viel zu denken, als Werke der Kunst vor ihnen nie angeboten hatten. — Sie gaben, meine ich, so viel zu denken, daß sie, um verstanden zu werden, eine Menge kleiner Inschriften in sich aufnehmen mußten. Wenn man längst in diesen Karrikaturen nichts mehr, als ein höchst einseitiges Ver-

dienst bewundern wird, werden Raphaels und ähnlicher Meister große Werke, und werden die Bildungen des Alterthums noch immer die tiefer empfindenden Gemüther entzücken! Jene witzreichen Bilder sind als Bilder weniger, als die dargestellten Gedanken darin. Darum wird Lichtenbergs Beschreibung der Howgarthschen Blätter stets besser gefallen, tiefern Eindruck machen, als ihn die Blätter selbst hervorzubringen vermögen. Wer jedoch die Karrikatur deutlichern Seelenausdrucks in jenem Sinne nennt, als er sich in den Bildungen des Alterthums zeigt, dem ist nichts weiter zu entgegnen. Das Alterthum hat satirische Bilder und Karrikaturen auch gekannt, aber man zählte beide nicht zur höhern Kunst. Beide waren so niedrig, so heftig, daß es scheint als hätte man sie nur gebildet, um den Gegensatz der höhern Kunst und durch ihn diese fühlbar und fühlbarer zu machen. Die neuere Karrikatur hingegen nahm eine feinere Richtung, um mit desto leichter täuschendem Vorwande sich in das Gebiet der höhern Kunst eindrängen zu können.

Eine dritte Meinung sagt uns, die Antike habe stets den Ausdruck gemildert, damit er der Schönheit nicht nachtheilig werde. Man dürfte nur

an die Darstellungen des Silen, der Satyrs, Faune, Bachantinnen, Zentauern u. s. w., erinnern und fragen, woran bei diesen die Milderung des Ausdruckes zu erkennen sei, um einigen Zweifel gegen jene Meinnng zu erregen. Wahr ist es, auch bei diesen Gestalten insgesammt ist die ihnen gebührende Schönheit vorhanden, und diese ist eben eine solche, welche aus ihrem Ausdruck und nicht aus seiner Milderung hervorgeht, und der Ausdruck hinwiederum der besondern Zustände, in denen wir sie abgebildet treffen, gründet sich auf die Vorstellung von dem innern Gesammtwesen, von der Gesammtbedeutung einer jeden dieser Gestalten. Lesen wir Schilderungen der furchtbarsten Gestalten des Alterthums und finden darin zugleich ihr innerstes Wesen dargethan, so erscheint auch nicht eine solcher Vorstellungen, selbst nicht die Vorstellung der Furien, als ein vollkommener Inbegriff des Bösen und H ä ß l i c h e n. Das Spezielle, auf welches jede solche Vorstellung hindeutet, macht es unmöglich ihr den Inbegriff alles Häßlichen beizulegen, wie dies jedoch, zum Beispiel bei der Vorstellung des Teufels, möglich und sogar nothwendig ist. Mildert man am Teufel die Häßlichkeit, so entspricht er nicht mehr dem Begriffe von ihm. Welche

abscheulichen Bilder hat die neuere Kunst nicht hervorgebracht durch die Idee: Teufel! Nirgend ist in der Antike etwas ähnliches zu finden. Darum hatte das Alterthum auch gar nicht nöthig den Ausdruck zu mildern, wenn man auch nicht wüßte, daß jede Milderung Entstellung des Ausdruckes und Veränderung der Grundidee des Gebildes ist. Das Alterthum hatte nirgend ein wahrhaftes Ideal des Häßlichen. Dies mangelte ihm, weil das Alterthum gefühlvoller war.

In gewissem Sinne ließ sich wohl sagen, das Alterthum bedurfte noch keiner höhern Vorstellungen als es sie durch die Bildungen seiner Gottheiten ausdrückte, es bedurfte aber auch nicht eines furchtbaren Schreckbildes, wie es das des Satans ist.

Der Sylen der Alten ist kein Besoffener, sondern ein Berauschter. Wahrscheinlich dachten sie sich ihn auch nicht als Besoffenen und milderten seinen Ausdruck, sondern sie dachten ihn als einen Berauschten, und hatten in diesem Falle nicht nöthig, den Ausdruck zu mildern. Mit bei weitem größeren Rechte, wenn denn einmal beide auseinander hervorgebildet werden sollen, wäre der Besoffene die verrenkte Darstellung des Berauschten, als dieser die gemilderte

von jenem zu nennen. Und Rausch allein drückt nicht einmal die Idee: Sylen, vollkommen aus. Wir haben nicht nöthig einen aus Religiosität Verrückten zu denken, um durch Milderung dieser Vorstellung einen Verklärten zu bekommen. Wozu denn das Gemeine denken, wenn man das Edlere denken will? Ueberflüssig und schädlich wäre es, wenn wir den niedrigen, schmuzigen Ausdruck erst denken und empfinden wollten, um das Gedachte und Empfundene zu mildern, bis wir auch den edlern Ausdruck gefunden haben. Weder für den Scharfsinn, noch für die Würde der Empfindung irgend einer Zeit spricht eine solche Milderung, wenn sie wirklich nothwendig ist. Freilich scheint wenigstens das der Fluch unserer Zeit zu sein, daß wir die geheimsten Triebfedern zu schauen wähnen, wenn wir in die Erde guken, ganz vergessend, daß nicht alles auf — Erde gegründet ist.

Da Lessing, dieser Dichter und Kritiker, von welchem sich eine durchaus bessere Ansicht der Kunst datirt, dennoch der Meinung ebenfalls zugethan ist, welche ich hier zu widerlegen suche, so sei es mir erlaubt ihn selbst anzuführen. In seinem Laokon Seite 13, sagt er: „Ich wollte blos festsetzen, daß „bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der

„bildenden Kunst gewesen sei. Ich will bei dem „Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leidenschaf„ten, die sich in dem Gesichte durch die „häßlichsten Verzerrungen äussern und „den ganzen Körper in so gewaltsame „Stellungen versetzen, daß alle die schönen „Linien, die ihn in einem ruhigen Stande „umschreiben, verloren gehen. Dieser ent„hielten sich also die alten Künstler ent„weder ganz und gar, oder setzten sie auf „geringere Grade herunter, in welchen sie „eines Maaßes von Schönheit fähig sind. Zorn „setzten sie auf Ernst herab. Bei dem „Dichter war es der zornige Jupiter, „welcher den Blitz schleuderte, bei dem „Künstler nur der ernste.“

Eine Wahrheit ist es, die mit unauslöschlichen Zügen in eines jeden Brust geschrieben sein sollte: Schönheit war das Gesetz der Kunst des Alterthums. Sie soll es für alle Kunst, für die des Dichters, des Malers, Bildhauers, Schauspielers, Redners, Musikers und jeden andern Künstlers sein; aber sie soll nur eine äussere sein, als eine Folge der innern. Hiernächst ist nicht zu läugnen, daß es Leidenschaften

gibt, die, weil sie häßlich sind, auch dem Körper keinen schönen Ausdruck gewähren; allein nicht alle Seelenzustände sind Leidenschaften. Dann auch, wenn eine Leidenschaft, ihrem Begriffe nach angeschaut, häßlich ist; wird sie nicht modulirt durch die Seele des Individuums, in welcher sie auflebt? Zorn ist häßlich, aber der zürnende Jupiter, weil er Jupiter ist, wird doch nicht einem Seeboy ähnlich, wenn dieser seinem Kameraden entgegen geht, um den Faustkampf zu beginnen. Wie der Zorn selbst nur noch häßlicher werden kann durch das Individuum, dessen er sich bemächtiget, wenn in dessen Seele das Häßliche ohnehin wohnt und ihm eine, dessen entsprechende äussere Gestalt zugegeben ist, so auch muß er, ohne darum aufzuhören Zorn zu sein, nicht allein dem Grad, sondern auch der Art nach anders, edler und schöner erscheinen, wenn Jupiter zürnt.

Lessing betrachtete doch gewiß Gestalten kämpfender Helden des Alterthums in Menge. Er muß an ihnen die heftigsten, die gewaltsamsten Stellungen erkannt haben, und demnach sind sie schön und zwar deswegen, weil diese Stellungen wirklich als Folgen der darzustellenden Leidenschaften an den verschiedenen

Grundbildungen zu betrachten sind, welche dem Wesen eines jeden der verschiedenen Helden zukam. Zorn hiernächst wird nicht herabgesetzt auf einen geringern Grad, wenn man ihn in Ernst verwandelt. Wenn man Lessings Gebrauch des Wortes herabsetzen angreifen will, und man muß es, weil eine unrichtige Idee daraus und zwar von großem Einfluß hervorging, so muß man sagen: vom Ernst steigt man zu edeln, ernsten Seelenzuständen hinauf, man schreitet aber von ihm zu Leidenschaften herab. Die Alten, meine ich, dachten sich den Jupiter überhaupt im Zustand des heitern Ernstes. Bildeten und dachten sie sich ihn sodann in besondern Verhältnissen, so konnte er auch lächeln und zürnen, und den zürnenden Jupiter mußten sie alsdann auch zürnend darstellen, oder ihre Darstellung wäre nur der Jupiter überhaupt, nicht aber in dem besondern Verhältnisse gewesen. Ein zürnender Jupiter, mit dem Bewußtsein der Allmacht — es zürnt ja im alten Testament auch Gottvater — sieht nie aus wie ein Pariser Fischweib, wenn es zürnt. So gerecht der Vorwurf ist, welchen Lessing dem Montfaucon macht, als dieser die Gestalt eines schreienden Kerls für einen orakelverkündenden Jupiter ansah, indem Lessing

frägt: Muß ein Gott schreien, um Orakel zu verkünden? So müssen wir doch auch hinzufügen, daß ein Jupiter mit einem Munde der nicht spricht, wohl die Orakel in sich haben mag, aber gewiß auch nicht verkündiget. Wenn Jupiter ernst aussieht, so zürnt er nicht, und wenn er innerlich zürnt, so sieht er äusserlich nicht lediglich ernst, sondern zürnend aus.

Es gibt einige, welche in unserer Zeit eigentlich nicht wissen, was sie von der Kunst wollen. Ihnen sind zum Beispiel alle Darstellungen des Christus zuwider. Frägt man sie, ob sie kein Bild, keine Vorstellung von ihm in sich tragen, so bestätigen sie dies zwar, aber in der Schilderung desselben erscheint es, als dächten sie sich, daß sein Leiden, daß sein Inneres sich an seinem Körper nicht ausdrücke und doch wollen sie es erkennen; zuletzt findet man, sie reduziren allen Ausdruck auf das Auge, ohne zu wissen, daß sich der Zustand der Seele, welcher sich im Auge verräth, auch im Körper darstellt. Diesen sahen sie nicht, weil sie ihrem Vorbild des Christus nur in die Augen blicken.

Auch Lessing neigt sich unvermerkt der Meinung zu, daß die Schönheit der Antike sich auf schöne

Linien zurückführen lasse, in dem Sinne, wo diese Zweck an sich und nicht Mittel zum Zwecke sind. Er glaubt die Antike bilde den menschlichen Körper im ruhigern Zustand, als die neuere Kunst, weil ihn alsdann schönere Linien umschreiben. Er sehe Leichen. Hier ist der Körper im ruhigsten Zustand. Und hätte das Sterben dem Körper nicht das Mindeste von seiner Blüthe geraubt, so würde doch schon das Zurückgeführtsein auf Linien dem Eindrucke ihrer Schönheit schaden. Jene Linien sind erst alsdann von eigenthümlicher Art schön, wenn sie das Leben andeuten. Nun ist zwar eine ruhige Stellung schön, aber nur von anderer Art als die bewegte. Es gibt allerdings eine Unruhe, welche nie schön, oder mindestens komisch ist, allein selbst heftige Bewegung ist noch nicht Unruhe. In der stärksten Bewegung kann Ruhe herrschen und sichtbar werden, und in einer fast bewegungslosen Stellung Unruhe häßlich, oder komisch zu erkennen sein. Im borghesischen Fechter sind heftige Bewegung und dennoch Ruhe unverkennbar. Ruhe ist in diesem Sinne, Sicherheit, Festigkeit, Bestimmtheit. Sie geht aus dem Innersten des Fechters hervor, und darum sind alle Linien, welche die Gestalt umschreiben, schön, und dennoch

sieht man es dem Fechter an, daß er sein Leben vertheidiget und mit seinem Gegner keine Schonung hat. Seine Absicht und sein aus dieser folgender Seelenstand, sind keineswegs gemildert, denn sonst wären beide nicht zu erkennen. Wir würden, wären sie gemildert, leicht glauben müssen, er führe nur ein Spazierstöckchen als Waffe gegen seinen Gegner, der vielleicht ein Ritter aus Sophiens Reisen von Memel nach Sachsen sei.

Lessing fährt fort: „Jammer ward in Betrübniß „gemildert. Und wie diese Milderung nicht „statt finden konnte, was that da Thimanthes? „Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, „in welchem er allen Umstehenden den, ihnen „eigenthümlich zukommenden Grad der „Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des „Vaters aber, welches den allerhöch„sten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist „bekannt, und es sind vielartige Dinge darüber „gesagt worden. Er hatte sich, sagt Plinius „Lib. XXXV. Sect. 35, (cum moestos pinxisset „omnes, praecipae patruum et tristitiae omnem „imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum „relavit, quem digne non poterat ostendere) in

„den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er „dem Vater eine noch traurigere geben zu können „verzweifelte. Thimanthes wußte, daß sich „der Jammer, welcher dem Agamemnon, „als Vater zukam, durch Verzerrungen „äussert, die allezeit häßlich sind. Das „Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern „gelindert; aber da ihm seine Komposition „beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders „übrig, als es zu verhüllen? Kurz, diese „Verhüllung ist ein Opfer, das der „Künstler der Schönheit brachte.“

Was Lessing hier vom Plinius anführt, ist allerdings artig, im Sinne, in welchem Lessing dieses Wort gebraucht hat, denn es ist nur ein Beweis, daß Historiker selten Aesthetiker sind. Lessing räumt aber auch ein, daß Milderung des Gemüthszustandes bisweilen — um der Komposition willen — nicht statt finden könne. Hätte er sich treu bleiben wollen, so mußte er sagen, daß eine Komposition nichts tauge, wenn sie nicht Milderung des Ausdruckes, zum Vortheil der schönen Linien, gestatte. Er hätte das Bild des Thimanthes ganz verwerfen müssen. Denn, zeigte die Verhüllung schönere Linien als Agamem-

nons Gesicht, wenn es nicht verhüllt war, so ist doch noch nicht erwiesen, daß die Verhüllung auch schönere Linien zeigte, als die Gestalten um den Agamemnon her. War auch dies der Fall, so hat Thimanthes nur die Absicht gehabt, die Schönheit und Bedeutsamkeit einer Drappirung zu zeigen, und das ist wenig genug Zeigten aber die Gesichter um den Agamemnon her schönere Linien als dessen Verhüllung, so war in der Komposition eine der Hauptgestalten gewaltig hintangesetzt. Doch, die Hauptsache welche Lessing für ausgemacht ansieht, ist noch nicht entschieden. Wenn der Ausdruck des Jammers im Agamemnon der größte hätte sein müssen, weil Agamemnon der Vater war, so hätte sich der Held zum Opfer seiner Tochter nicht entschließen können. Wer unter jenen Verhältnissen und als Agamemnon das Opfer seiner Tochter beschließt, kann auch keinen Jammer äussern, wie er in Hospitälern häufig vorkommen mag. Der Maler verbarg das Gesicht des Helden nicht, weil dessen Ausdruck häßlich war, sondern, weil es in der Natur des edlern Schmerzes liegt sich zu verhüllen, weniger um nicht gesehen zu sein, als im Gefühl der gänzlichen Hingebung in den Gegenstand des Schmerzes

und in das Geschick. So lange Schmerz und Jammer noch von der edeln Kraft der Seele gezügelt sind, so lange ist man auch, weheklagend, geneigt das Gesicht zu bedecken, (selbst wenn man einsam ist, zum Beispiel, Christus am Oehlberg) sei es mit den Händen, sei es mit dem Gewand. — Der Leidtragende fällt uns an die Brust, nicht wie der Fröhliche unser Auge suchend, unsere Begegnung, sondern er verbirgt sein Gesicht an unserer Brust, weil es ihm wohlthut abgeschieden und doch des Mitgefühles sich bewußt zu sein. Dieses Mitgefühls bedurfte Agamemnon nicht als Held, aber die Verhüllung ward ihm eben so nothwendig und natürlich, als wenn er der einzige Zuschauer bei der Opferung gewesen wäre. Hätte Thimanthes das Gesicht Agamemnons gezeigt, so würde eine oder die andere Unwahrheit zum Vorschein haben kommen müssen. Entweder erschien Agamemnon als ein herzloser Vater, als ein gefühlloser Held, oder als ein Entkräfteter, dem es sogar an Muth gebricht, das Opfer zu unterbrechen, obgleich sein Jammer so groß ist, daß er es in diesem Augenblick zugleich für ungerecht halten, daß er es zu hemmen wünschen muß. Jetzt, da ihn der Maler verhüllte, erscheint er als Vater, König

und Held zugleich. Die Verhüllung seines Gesichtes ist die Folge seines Gemüthszustandes, ist wahr und edel, und zeichnet die eine auf dem Gemälde so wichtige Gestalt so aus, wie diese ausgezeichnet sein soll. Der Künstler opferte durch sie der äussern Schönheit nichts, aber empfand die Gesetze der Mimik richtiger, als sein Kritiker. Darum ward sein Bild schöner, als Lessings Kritik darüber treffend ist.

Laokoon ward stets als ein Beispiel der Milderung des Ausdruckes, um der Schönheit willen, angeführt. Hören Sie doch, was Lessing von dieser Statue in der Fortsetzung des obigen Auszuges aus seinem Laokoon sagt: „Der Meister arbeitete auf die „höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes hin. Dieser, in aller seiner entstellenden „Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er „mußte ihn also herabsetzen; er mußte „Schreien in Seufzen mildern; nicht weil „das Schreien eine unedle Seele verräth, „sondern weil er das Gesicht auf eine „ekelhafte Weise entstellt.“

Der Bildner des Laokoon hätte sich also vor allem den körperlichen Schmerz gedacht, diesen hätte er

zeigen wollen, etwa so, wie Buonarotti den einen Arm seines Moses, ganz gegen alle mimische Wahrheit, wider dessen Unterleib stemmet, oder richtet, um viel Anatomie, wie der Maler sagt, sehen zu lassen? Dessen war kein griechischer Bildner fähig. Den innern, den Seelenzustand des Laokoon, wollte der Bildner darstellen, und dieser wird weniger noch durch den Körperschmerz, als durch die immer mehr sich der Ueberzeugung nähernde Ahnung von seinem und seiner Kinder Untergang motiviret. Wer sich wehrt und anstrengt wie Laokoon, kann nicht und will nicht schreien. Mag sein, daß er zuvor geschrien hat, mag sein, daß er späterhin schreien wird, wenn ihm die übrige Kraft gelähmt ist, in dem dargestellten Augenblicke aber vereint er, mit dem Sturm der Seele, Anstrengung zur Rettung, und deshalb schreit er nicht. Wäre Körperschmerz die Grundidee des Bildners gewesen, so ist die Lage des Hauptes unbegreiflich. Wer schreit hält den Kopf anders und auch wer seufzt. Im letztern Falle setzt sich der Kopf vor, im erstern streckt er sich gerade empor, um volles Maas der Luft zum schreien zu haben. Nun ist zwar wahr, die Schlange, wenn dies nicht Ergänzung ist, beißt den Laokoon auf der linken Seite in die Hüfte,

nach welcher denn auch der Kopf hingeneigt ist, und es ist der Natur gemäß, daß man hinblickt, wo der Schmerz am heftigsten ist, wenn man gleich den bedrohten Theil nach der entgegengesetzten Seite zu flüchten sucht. Allein, sollte dies ausgedrückt sein, so wäre mit der Stellung selbst schon weniger Anstrengung verbunden, denn jenes ist eine duldende Aeusserung, nicht aber die wehrende. Auch müßte in diesem Falle der Blick wirklich auf den Kopf der Schlange unter ihm gerichtet sein. Schreien verräth keine unedle, aber auch keine große Seele. Es kann ein starkes Gemüth das Vertrauen zur eigenen Kraft verlieren, dann erfolgt das Hilfeschreien, aber alsdann ist doch gewiß auch mit der großen Seele eine ihr nachtheilige Veränderung vorgegangen. Laokoons Werth besteht nicht im Ausdruck des Körperschmerzes, und eben so wenig ist diese Gestalt die wirkliche oder gemilderte Darstellung der Verzweifelung. In dieser strengt sich die Kraft vergeblich, zweckwidrig und sogar sich selbst zerstörend an. Sie mag späterhin im Laokoon eingetreten sein, aber sie ist nicht abgebildet. Ich sehe in diesem Gebild noch immer, daß Laokoons Anstrengung einer Steigerung fähig ist. Man denke sich nur, daß er das linke

Bein höher zöge und den Kopf auf die andere Seite würfe, und er wird sich sogleich mehr erheben können und hiermit einer größern Anstrengung fähig sein. Seiner Kraft aber steht freilich eine noch viel grössere gegen über. Göthe, in seinen Propyläen, bemerkt sehr treffend, daß der Augenblick der Darstellung wahrhaft tragisch sei. Man darf sich den Laokoon nur in dem folgenden Augenblicke denken, in welchem er erliegt, und das Tragische entflieht. Nur ein gemeines Bild steht alsdann vor uns, an welchem Anatomie und der Ausdruck des Körperschmerzes das Einzige sein werden, welches wir bewundern können. Wohl aber glaube ich im Stande zu sein mir es zu erklären, warum man in neuerer Zeit den Ausdruck des Laokoon für den heftigsten Körperschmerz gehalten hat. Nichts ist gewöhnlicher in den Bildungen unserer Zeit, als daß man den Ausdruck im Gesicht konzentrirt und etwa noch die Hände am Ausdruck Theil nehmen läßt. Beine, Aerme und übrige Körpertheile entsprechen mehr in ihrer Richtung dem äusserlich Historischen, als daß sie ausdrückten. Am Laokoon aber, wie an jedem Gebild des Alterthums, ist alles Ausdruck, ohne der historischen Handlung zu schaden, und diesen wahren Ausdruck, weil er total ist, sieht

man für den heftigen und heftigsten an. Will man recht lebhaft fühlen, daß die Antike den Ausdruck nie milderte, um schöne Linien zu bekommen, sondern daß sie nur des gemeinen und niedrigen Ausdruckes sich gänzlich enthielt, so prüfe man die Zartheit, mit welcher sie sich die Leda, die Hermaphrotiden und ähnliche Gestalten dachten. Hier verhält sich die Antike zu vielen Bildungen der neuern Kunst, wie Schillers Glut der Empfindungen zu Okens naturphilosophischer Terminologie. Leider ward die Antike oft verkannt, leider kommt ihr, in mehr als einer Rücksicht, die neuere Kunst nicht gleich.

Zweite Vorlesung.

Was Lessing, in Beziehung auf den Ausdruck, Milderung nannte, das bezeichneten andere durch das Verschönern, Idealisiren. Idealisiren hieß ihnen nicht ein Bild darstellen, welches nur die Idee erzeugt hatte, sondern es hieß: Ein Bild, aus der Wirklichkeit geschöpft, nach einem in der Idee lebenden Schema verbessern, verschönern. Dies sollen die Bildner des Alterthums gethan haben, während die neuern Künstler nicht selten nur Wirklichkeit, oder eine in der Idee lebende Unnatur darstellen. Wie gering erscheint die Kunst der jetzigen Zeit, schon deswegen, weil man die Kunst des Alterthums herabzusetzen versuchen mußte, um sie der Bildnerei jetziger Zeit ähnlich zu machen! Gibts wohl ein allgemeines Schema für die Schönheit? Einen Begriff von derselben gibt es und an ihm möchte auch jenes Schema, jedoch in besonderer Form, also schon nicht mehr allgemeines Schema zu erkennen sein,

denn der Begriff wird nur durch Worte ausgedrückt. Die Schönheit ist an der Form, vielmehr an der Wesenheit überhaupt erkennbar, aber sie selbst ist kein Schema, ob sie gleich verschiedener Schematen fähig ist, weil sie verschieden geartet und an den verschiedenartigen Gegenständen erscheinet. Das Verschönern und die Darstellung des Ideals sind eben so verschieden von einander, wie das mühselige Krümmen und Keuchen des bergaufziehenden Fuhrmannsrosses, oder gar, wie das Bergaufkriechen des Wurmes nichts Gemeinschaftliches hat mit dem Fluge des Adlers, wenn er aus der Wolke herab sich senkt auf die Höhe des Berges.

Winkelmann *), welcher dem Verschönern gar sehr das Wort redet, ob es ihm gleich auch vorschwebte, daß man das höhere Schöne auch bilden könne, ohne es durch Verschönerung zu erlangen, drückt sich so aus: „Die häufigen Gelegenheiten, die „Natur zu beobachten, veranlaßten die griechischen „Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, „sich gewisse allgemeine Begriffe von „Schönheiten, sowohl einzelner Theile,

*) Siehe dessen Werke, erstes Buch, Seite 16.

„als ganzer Verhältnisse der Körper zu „bilden, die sich über die Natur selbst „erheben sollten; ihr Urbild war eine, „blos im Verstande entworfene, geistige „Natur." — Da die Griechen eine so schöne Natur um sich her betrachteten, wie kamen sie nur auf den Gedanken sie noch schöner machen zu wollen? Woher nahmen sie die Hoffnung, daß ihnen ein solches Vorhaben gelingen werde? — Winkelmann, wenn man ihn erläutert, hat diesmal vollkommen Recht. Auch wenn wir die wahrhaft schöne Wirklichkeit betrachten, so findet sich doch sehr bald, daß das Schönheitsgesetz in uns noch immer Abweichung von seinen Forderungen an jener wahrnimmt. In uns lebt kein Ideal für die Schönheit überhaupt, sondern leben die schönen Ideale, welche einem allgemeinen Begriffe von der Schönheit entsprechen, unter sich aber verschieden sind, wie Arten von Arten, und jemehr wiederum die Individualitäten der Art entsprechen, zu welcher sie gehören, desto vollkommener stehen auch sie als individuelle Schönheiten da. Diese Ideale erzeugt die Phantasie, aber nicht der Verstand, obgleich auch nicht ohne Verstand. Winkelmann verwechselte das Wort Verstand entweder mit Seele überhaupt, oder

mit Phantasie insbesondere. Diese Wortverwechselung ward aber schon vielfältig besonders bei Künstlern, die ihm ganz folgten, höchst nachtheilig, denn sie verwechselten mit ihm selbst in unserer Phantasie auflebende Bilder mit Begriffen, welche die Erklärungen dieser Bilder sind. Von diesen fanden sie sehr bald aus, daß sie keine Bilder in uns erzeugen, und darum verwarfen sie es im Allgemeinen, wenn man vom Künstler verlangte, er solle Ideale darzustellen streben. Sie glaubten, man verlange alsdann von ihm, er müsse sich erst Begriffe davon entwerfen, wie eine Stirn, eine Nase, ein Mund, ein Kinn aussehen sollten, um schöner zu sein, als in der Natur sie zu sein pflegen. Winkelmann irrt, wenn er glaubt, daß die Griechen auf diesem Wege ihre ideellen Gebilde in sich erregt hätten. „An Göttern und Göt„tinnen", sagt er zum Beispiel, „machten Stirne „und Nase beinahe eine gerade Linie aus." Wäre es so, so hätten alle Götter und Göttinnen das nicht lediglich gemeinschaftlich gehabt, hätten sich nicht allein durch das ähnlich gesehen, was ihr höheres Sein überhaupt an ihnen offenbaren soll, sondern sie hätten sich gleich sein müssen durch jene Einseitigkeit des Baues der Stirne und Nase, und

gerade das Gegentheil hiervon findet statt. Nur erst wenn man die Profile der Gottheiten des Alterthums neben einander stellt, sieht man, welche Verschiedenheit die Künstler in die Profile legten und wie sie hierdurch das eigenthümliche Wesen einer jeden Gottheit bezeichneten.

Unbegreiflich ist es, daß Winkelmann *) behaupten konnte, die Köpfe einer Liria, Agrippina, Artemisia und Kleopatra hätten eines und dasselbe Profil! — Und doch noch weit vielbedeutender als in der Vergleichung dieser Gestalten, erscheint die Antike in ihren Umrissen, um zum Beispiel Gottheiten von Gottheiten zu distinguiren. Man vergleiche doch verschiedene Vorstellungen des Jupiters mit verschiedenen Vorstellungen des Neptuns u. s. w. Jupiter- und Neptunsgestalten wird man nie mit einander verwechseln können, (ganz abgesehen von Attributen, sondern nur auf die Profile, selbst lediglich der Köpfe, die Aufmerksamkeit gerichtet,) aber man wird die Jupitergestalten sich insgesammt ähnlich finden, obgleich noch immer das Speziellere, als Verschiedenheiten, an einer jeden besonders, also im Aus-

*) Dessen Werke; erstes Buch, Seite 17.

druck bezeichnet ist. Dies ging nicht aus gedachten Regeln hervor für die Schönheit einer Nase überhaupt, sondern Physiognomik und Mimik wurden von den Gemüthern der Griechen lebendiger empfunden, als dies der Fall jetzt ist. Ihre Ideale bildeten sie mehr daraus hervor, daß sie das innerste Wesen der Gottheiten die sie bildeten, tief empfanden, als daß sie nur zufällig entstandene Gestalten verschönert und bedeutender, oder wohl gar nach einem Schönheitsformular sich unter einander gleich gemacht hätten. Winkelmann fährt in Beziehung auf die Gebilde des Alterthums so fort: „Wo das sanfte, griechische Profil" (er meint jenes aus der Idee geschöpfte, „welches wohl erweislich nicht allen Griechen gemein gewesen ist) „ohne Nachtheil der Aehnlichkeit nicht „anzubringen war, folgeten sie der Wahrheit der „Natur. Das Gesetz aber, die Personen ähnlich und „zugleich schöner zu machen, war allezeit bei ihnen „das Höchste, und setzt nothwendig eine Absicht des „Meisters auf eine schönere, vollkommenere Natur „voraus."

Es ist schon oft über das Geheimniß jener Verschönerung des Portraits die Rede gewesen, durch welche zugleich die Aehnlichkeit desselben beibehalten

wird. Wenn man Portraitiren und auch ein Ideal darstellen will, so geht man schon jenen Weg des Rosses den Berg hinan, und darum wird so ein Bild höchstens ein — schönes Portrait, nie aber ein Ideal. Sobald es dies wird, hat sich ein anderes Bild untergeschoben, und jene Aehnlichkeit ist verschwunden. Zur Verschönerung des Portraits gelangt der Maler nicht durch Vergleichung desselben mit einem Ideale, sondern dadurch, daß er die allgemeinen Richtungen belauscht, durch welche die Individualität bezeichnet wird. Hierbei nimmt er wahr, daß die Natur auch in diesen Richtungen wieder Widersprüche und Abweichungen anbrachte, er aber zeigt im Bilde nur die Natur unentschieden, ob sie diese Abweichungen machen wolle oder nicht, und so entsteht das Portrait voller Aehnlichkeit, ohne Gleichheit. Der Maler läßt nicht weg, als was ohnehin vielleicht wegfällt, wenn nicht die deutlichste Ausführung zum Zweck des Bildes gehört, sondern er zeigt mit Bestimmtheit, die Natur unbestimmt über jene Abweichungen. Er zeigt mehr das Portrait des Ideals, nach welchem dieses von der Natur hätte gebildet werden können, in der Individualität, welche er vor sich sieht; dieses Ideal ist aber kein reines

Künstlerideal. Dieses letztere geht frei aus der Seele des Künstlers hervor, ohne ein Vorbild zu haben. Nichts ausser ihr wirkt zur Hervorbringung eines wirklichen Ideals. Wer einen Apoll der Griechen gesehen hat, und nun einen Apoll mit der Absicht bildet, ihn ähnlich dem gesehenen darzustellen, der hat kein Ideal gebildet. Wer aber von dem, was Apolls innerstes Wesen sein soll, durchdrungen ist, und dann eine Gestalt in seiner Seele aufleben sieht, ohne Erinnerung an die gesehene, der hat ein Ideal gebildet, welches schon deshalb werth ist mit denen der Griechen verglichen zu werden, stehe es auch diesen weit nach. Nur weil Winkelmann glauben konnte, daß man auf dem Wege der Verschönerung zu einem wirklichen Ideale gelange, (beiläufig sei mir zu sagen erlaubt, daß die wahre Korrektur des Zeichners nur das berichtiget, was die Hand abweichend von dem Bilde seiner Seele darstellte; wer korrigirend erst in uns das Ideal erwecken, es schön machen will und muß, der ist kein wahrer Bildner,) so war er auch im Stande von den Bildnern des Alterthums zu sagen *): „Die sinnliche Schönheit gab ihnen die

*) Dessen Werke, erstes Buch, Seite 18.

„schöne Natur, die idealische, die erhabenen Züge, „von jener nahmen sie das Menschliche, von dieser „das Göttliche!" — Nicht in den Zügen allein drückt das griechische Ideal das Ueberirdische aus, sondern auch durch die Grundbildung. Mimik und Grundbildung stünden im Widerspruch mit einander, wenn dies nicht der Fall wäre, und der Ausdruck der Züge des Gesichts, auf welchen Winkelmann zunächst hindeutet, wäre in der That nur ein höchst theilweiser, beschränkter, mimischer Ausdruck. Auch die Muskeln am Bein ändern ihren Ausdruck mit dem Gemüth. Woher sollte es denn kommen, daß die Mimik mehr, als die Grundbildung das Göttliche ausdrücke? Man sehe doch eine Statue des Jupiters, wie sie unter der Hand des Bildhauers entsteht. Noch ehe der Künstler bis zur Ausführung des mimischen Ausdruckes gelangt, spricht sich der Jupiter und seine Göttlichkeit aus durch die allgemeine Anlage seiner Grundform. Ja, man darf diese sehen, und es lebt auch sogleich in uns der mimische Ausdruck auf, den er bekommen muß. So innig hängen Grundbildung und Ausdruck, Physiognomik und Mimik zusammen. Man gebe der Jupiterbildung den Ausdruck eines Christus, und ein unerhörter Widerspruch wird fühlbar. Selbst der

Ausdruck des Neptuns, so verwandt er mit dem des Jupiters zu sein scheint, würde stets mit der Grundbildung des Jupiters disharmoniren. Das Gesammtwesen einer Gestalt bildet sich, wie ich schon oben bei der Vergleichung der Niobe mit der Madonna bemerkte, aus den Zügen, die ihren Karakter, die ihr ganzes inneres Wesen ausmachen, und dies sind alsdann nicht Gesichtszüge, sondern geistige Züge, und aus diesen bilden sich Grundbildungen und mimischer Ausdruck nach einem und demselben Gesetze hervor. Freilich sind die höchsten Ideale der Griechen sinnlicher, als die der Christen, das heißt, jenes Geistige trägt in sich mehr Sinnliches, lebt mehr im Sinnlichen, als dies bei den höchsten Idealen christlicher Kunst der Fall ist, welche vielmehr nach Entfernung des Sinnlichen hinstreben, und bei denen das, was den Körper als Stoff bezeichnet, je mehr je lieber entfernt werden muß, um der Darstellung des geläuterten Geistigen, so viel als möglich zu entsprechen. Aber darum stehen doch auch bei den griechischen Idealen Grundbildung und Ausdruck stets in Uebereinstimmung, und werden gemeinschaftlich von einer und derselben Grundidee bedungen.

Jene, wie mich dünkt, irrige, leere, todte Meinung, daß die Schönheit des Gebildes hervorgehe aus der Schönheit der Linien, ohne daß diese nur das Mittel zu einem höhern Zwecke sei, erzeugte sogar ein Vorurtheil gegen den wahren Werth der Antike, welches nämlich von ihr sagt, sie habe soghr allen Ausdruck unterdrückt, um Schönheit darzustellen. Man glaubt sich hierbei auf die Bildungen der Hetrurier berufen zu können. Von diesen sagt man: „Wie gewendet erscheinen an ihnen Arme und Hände! „Welche gespannte Stellung des Körpers, der Beine „und Füße! Das alles soll nur schöne Linien gewähren.“ Es gibt der neuern Künstler, besonders aus der Pariser Schule, mehrere, welche die Antike ergriffen zu haben wähnen, sobald sie die Nase und Stirne als eine gerade Linie bilden, der Augenhöhle einen breiten Kranz geben, die Hand am Gelenk ein wenig abwärts und die Finger eben so, nur auswärts an der Hand knicken, wenn sie das Knie einwärts drehen, das Schienbein schwingen und die Fußzehen lüsten. Betrachten wir nun, um bei dem gewählten Beispiel stehen zu bleiben, die drei Style der hetrurischen Kunst, wie sie uns Winkelmann karakterisiret, so ergibt sich, daß das erste Aufleben

derselben, wie überall Steifheit und Unbeholfenheit verräth, und diese erzeugt allerdings eine nicht sowohl heftige, als unzweckmäßige, leere Spannung der Stellung, sowohl des ganzen Körpers, als auch der einzelnen Theile. Aber in diesem Falle erscheint das Bild ganz unbedeutend: schon mehrere Bedeutung empfängt es, wenn jene Spannung eine Folge der dramatischen, oder vielmehr historischen Lebendigkeit ist. Ist aber eine gespannte Stellung wirklich schön, so ist sie uch noch mehr als solche historische Lebendigkeit. Sie geht alsdann stets aus dem Ausdrucke hervor. Nun gibt es aber der Antiken viele, für deren Ausdruck man nicht sogleich eine Benennung findet, und weil diese dennoch schön sind, so glaubt man, es sei durch sie nichts ausgedrückt, sondern sie wären nur ein Spiel mit schönen Linien. Solche Gestalten haben aber oft verschiedenen Grund. Ich wiederhole es: Die gespannte Stellung der Theile und des ganzen Körpers kann einmal vorzugsweise die Folge der Handlung sein, welche dargestellt wird, und wenn diese Handlung selbst wiederum sich gründet auf eine Heterogenität in dem innersten Wesen der Gestalten, so sind Handlung und Ausdruck und also auch die Stellung wahrhaft dramatisch.

motiviret. Um hievon ein ausschliessend nur dies darthuendes Beispiel zu geben, ist hierbei eine Gruppirung meiner Komposition, einen Kindesmörder darstellend, beigefügt. Das Kind sträubt sich gegen den Mord, und so erfolgt eine gespannte Stellung, aber diese selbst wird erhöht durch die Seele des mordenden Vaters, denn er hatte viel in sich zu überwinden bis er sich zum Mord entschloß, und dieß ist der Grund, warum er sich beim tödtenden Stoß bei weitem mehr anstrengt, als es der leicht zu tödtende Gegenstand erheischt. Haßte das Kind den Mörder mehr, als es den Mord fürchtet, so würde es vielleicht auf eine andere Seite zu springen suchen, den Vater vielleicht in die Hand beissen um sich zu befreien, und alsdann würde des Kindes Stellung weit gespannter werden, als sie es wirklich ist. Allein das Kind sträubt sich nur und darum ist seine Stellung, besonders des linken Arms und der linken Hand, wie auch des ganzen Weltkörpers weniger gespannt, als die des Vaters. Aus ähnlichen Gründen wird zum Beispiel Macbeth in den Augenblicken vor und nach der Ermordung des Duncan in weit gespannterer Stellung erscheinen müssen, als zum Beispiel der Bildhauer Damason, in dem Augenblicke

wo er vor dem Jupiter des Phydias steht, um dieses Meisterwerk zu ergänzen; und noch ruhiger wird Moses in der heiligen Begeisterung erscheinen, wenn er die zehn Gebote niederschreibt. In dem Augenblick, in welchem er dem Volke die Gesetztafeln zeigt, ist seine Stellung jedoch am mannichfaltigsten. Die Situation fordert, um die Gesetztafeln vielen zeigen zu können, daß er diese hoch empor halte und sich also auch in aufgerichteter Stellung zeige. Er deutet auf sie, nicht wie auf eine geringfügige Neuigkeit, und das gibt dem linken Arm einen größern Schwung und seinem Haupte das Verkündende und Forschende zugleich. Vergleichen Sie mit dem Moses, wie er hierbei abgebildet ist, den Christus in dem Augenblicke nach dem Gebet am Oelberg, wenn er sich der Demuth hingibt, so sehen Sie eine weit ruhigere Stellung, weil der Zustand selbst in ihn zurückgeht. Sehen Sie den Himmel aufstrebenden Christus, so ist Einheit der Empfindung auch da, wie in der ebengenannten Situation des Heilandes; aber die Empfindung geht übereinstimmend mit der äussern Handlung gleichsam aus ihm heraus und hinauf nach dem Himmel, den er bereit sieht ihn zu empfangen, und dies schon wieder gibt der Stellung einen stärkern

Schwung. Sehen Sie dagegen den Faun, welcher Amorette auf der Flöte vorspielt, so ist in beiden Gestalten Einheit der Empfindung, in welcher gleichsam beide Gestalten gemeinschaftlich ruhen, daher ist auch die Stellung und der Ausdruck beider Gestalten so ausnehmend ruhig.

Der Ausdruck bei der Gruppe des Kindermörders ist deutlich zu benennen, und darum glaube ich wird Niemand die gespannte Stellung für ausdrucklos halten. Allein die gespannte Stellung hatte in der Antike auch noch einen andern Grund. Man spielte nicht willkührlich mit äussern Formen, sondern nicht selten zeigte sich ein unendlich schönes, tiefes, der Natur angemessenes Spiel mit den Gemüthszuständen selbst, vorzüglich mit den heitern und komischen. Ein solches Zusammensetzen verschiedenartiger Empfindungen und Gemüthszustände muß nothwendig auch eine ganz verschiedenartige, gespannte, äussere Erscheinung zur Folge haben. Dann entsteht gleichsam eine bunte Zeichnung ohne in unsere Karrikatur, oder in die altfränkische Grazie zu fallen. Wenn zum Beispiel im Gemüth des fröhlichen Tänzers Liebe, Neugierde und Eitelkeit zugleich thätig sind und sichtbar werden sollen, so muß daraus ein weit mannichfaltiger Aus-

druck, und dem folgend, eine weit mannichfaltigere Stellung entstehen, als wenn wir nur die Hoheit einer Juno, oder den Edelmuth eines Titus, oder den Blutdurst eines Nero vorstellen! Wir wissen wohl was Eitelkeit, was Neugierde und Liebe sind, aber es gebricht uns das Wort, welches den, aus diesen drei Zuständen gemischten Gemüthszustand bezeichnet. Und, weil uns dieses Wort fehlt, weil es überhaupt uns schwer wird in dem zusammengesetzten Zustand die begründenden zu erkennen, so wähnen wir der Ausdruck sei das Opfer geworden eines Spieles mit schönen Linien.

Lassen Sie uns doch einmal die Stellung eines Tänzers, dessen Gemüth Liebe, Neugierde und Eitelkeit zugleich beherrschen, etwas näher prüfen *). Der Tanz, diese rhytmische Bewegung, verlangt, daß wir sehen die Stellung drängt, wie der erste Takt den zweiten, um in eine andere und wieder in eine andere Stellung zu kommen bis zum Schluß der rhytmischen Bewegungsreihe. Wenn daher Tänzer ihre Stellung gar zu lange festhalten, so scheinen sie aus dem Takte gefallen zu sein. Sonach gibt der

*) Diese Gestalt ist hierbei ebenfalls abgebildet worden.

Tanz in der Stellung des Tänzers das Gelüftete, Leichte, aber auch das Unhaltbare, ohne daß dieses Unruhe jener Art wäre, wie ich sie oben schilderte, und welche erfolgt, wenn es in dem, was geschieht — am innern Haltungspunkt fehlt. Was in dem Tänzer ist, ist ganz, ist wahr durch sein Wesen verbreitet. Liebe neigt dem geliebten, Neugierde dem anziehenden Gegenstande zu. Eitelkeit aber ist mit keinem Hinwegwenden, mit keinem Davon, aber mit einem Beharren bei sich selbst verbunden, denn sie spiegelt sich nur in Andern und fürchtet in sich immer einen Stein des Anstosses. Darum ist ein scheinbares Hinwegwenden in der Stellung des Unterkörpers sichtbar und ein Hinzuwenden in dem Oberkörper des Tänzers. Wären Eitelkeit und Neugierde allein in seinem Gemüthe, so würde der rechte Arm nicht zum Theil das Haupt verbergen. Diese Wendung des Armes erfolgt aus dem Gemisch der Liebe, welche sich gleichsam der Eitelkeit und Neugierde schämt. Die rechte Hand deutet deutlich genug an, daß sie nur im Allgemeinen deutet, weil die Eitelkeit nicht die bestimmte Deutung auf den Gegenstand gestattet, für den der Tänzer empfindet. Aus eben diesem Grunde geht auch der linke Arm und geht die linke Hand, welche

beide, die innere Seite zeigend, beschreiben wollen, was der Tänzer empfindet, nicht weiter hervor. Die Eitelkeit hält immer und also auch sie zurück. Ohne Neugierde zu empfinden würde der Tänzer den Kopf weniger strecken, obgleich dieses Hervorstrecken des Hauptes, wie von der Liebe gezügelt erscheint. Das rechte Auge ist aus Liebe und Eitelkeit ein wenig bedrückter, als das linke von Neugierde angefeuert. Aus eben diesem Grunde ist das Lächeln auf der linken Wange stärker, als auf der rechten.

Ob diese Darstellung mir als Darstellung geglückt sei, weis ich nicht, ich spreche nur von dem, was ich in diesem Gebild beabsichtige, und wie ich hier eine Gestalt zergliederte, wie ich hier zeigte, auf welchem Wege ich mir der Gestalt des Tänzers deutlich bewußt wurde, wie ich erklärte was meine Phantasie hervorbrachte, zum wenigsten wollen auch die Bildungen des Alterthums berücksichtiget werden, damit ihnen nicht wehe geschehe, sondern man ihre Vortrefflichkeit empfinde. Nicht genug indeß, daß man glaubte, das Alterthum habe allen Ausdruck unterdrückt, um nur Schönheit und zwar äussere, und um es noch spezieller zu machen, Schönheit der

Linien hervorzubringen, so glaubte Lessing sogar *) das Alterthum habe die größten Abgeschmacktheiten des Gedankens nicht gescheuet, um nur mehrere Schönheit zu bilden. „Der Minotaurus", sagt er, „war nach der Fabel ein ordentlicher „Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. „Doch die Figur ist nicht schön, daher „machten die Künstler eine Art' von „Zentaurus daraus, welches zwar eine „schönere, aber eine weit abgeschmack„tere Figur ist, indem sie nunmehr zwei „Bäuche, zwei Werkstätten der animali„schen Oekonomie hat, welches eine offen„bare Absurdität ist."

Das Nur, durch welches Lessing den Minotaurus zu einem ordentlichen Menschen, mit einem Ochsenkopfe macht, ist, wie mich dünkt, sehr übel angebracht. Setzt es nicht eine eben so große Veränderung in der Organisation voraus, damit die innern Werkzeuge eines Ochsenkopfes sich mit dem Hals eines Menschen verbinden? Albern steht der Minotaurus aus, viehisch zugleich, wenn er oben Vieh und unten

*) Dessen Anhang zum Laokoon S. 303.

Mensch ist; dagegen sieht er menschlicher und gescheuter und minder absurd aus, wenn er oben Mensch und unten Vieh ist. Ja, und wären die Linien an einem Zentaurus noch so häßlich, so würde das Gemüth sich schon deshalb weniger gegen diese Gestalt sträuben, als gegen jene, weil es empfindet, daß diese noch immer das Edlere von der Menschengestalt besitzt. Woher denn schließt Lessing auf einen doppelten Magen? Könnte nicht im Innern eine Veränderung angenommen werden, wie im Aeussern? Wem fällt es bei der Betrachtung einer Menschengestalt ein, ob sie so gebaut sei, daß der Magen an der richtigen Stelle liege? Wer beurtheilt die Menschen welche er sieht, in Rücksicht ihrer innern Anatomie? — Nie werden mystische Gestalten, wie es der Minotaurus ist, auf die Art der Schönheit Anspruch machen können, welche sich in den höhern Göttergestalten des Alterthums ausspricht, aber sie sind dennoch voller Ausdruck, in welchem man noch um so vielmehr bewundern muß, wie die Bildner das Durchdrungensein des Menschenwesens von der Thiernatur ausdrückten. — Doch nun im Allgemeinen die Wiederholung eines Gedankens, der nie aus dem Auge verloren gehen darf. Ohne schöne Linien ent-

steht kein schönes Bild, aber die Schönheit der Linien entspricht, sie ist nicht Zweck an sich; selbst in der Arabeske nicht, obgleich in dieser, wo man so oft mit lediglichen Bildungen aus der anorganischen Natur beschäfftiget ist, die Schönheit der Linien ein grösseres Recht zu haben scheint *).

Eine siebente Meinung tritt mehr erläuternd auf, als die vorigen. Sie sagt: Die Kunst des Alterthums war mehr plastisch, als malerisch, mehr die Kunst der Bildhauerei, als der Malerei. Der Plastik aber ist es eher möglich die Schönheit der Form zu erreichen, als der Malerei, und die Plastik muß auch, da ihr der Reiz und das Leben der Farbe mangeln, diesen Mangel durch desto grössere Schönheit der Form zu ersetzen suchen. Malerei hingegen, welche mehr den Ausdruck erreichen kann, als die Plastik, wendet sich zu diesem, denn die Schönheit der Form ist ihr weniger gegeben.

Wieviel auch das Alterthum grosse Maler gehabt haben mag, wieviel wir auch von ausgezeichneten Gemälden lesen, so bin doch auch ich davon völlig überzeugt, daß die Kunst der Alten mehr plastisch

*) Siehe meine Kritik der Kunst.

als malerisch war, und ich werde dies noch in der nächsten Vorlesung berühren. Allein, die Schönheit der Form, welche die Plastik in höherem Grade soll erreichen können, als die Malerei, müßte doch wohl näher bestimmt werden, denn das Farbenspiel, die Schönheit des Kolorits, muß unbezweifelt auch zur Schönheit der Form gezählt werden. Unter jener Schönheit der Form kann nur zweierlei verstanden werden, entweder die Schönheit der Grössenverhältnisse, die Schönheit der Zahl, oder die Schönheit der Zeichnung. Lassen Sie uns zuvörderst jene betrachten. In gewissem Sinne müssen wir das Werk der höhern Baukunst zu den plastischen Kunstwerken allerdings zählen. Nun ist es wahr, es kann ein Thurm gebaut werden 700 Fuß hoch, ein Christophel in Stein gehauen werden 50 Fuß hoch, aber es würde absurd sein, jenen Thurm auf einer 700 Fuß hohen Leinewand abzumalen. Lessing sagt: „Gerard irrt sich, wenn „er glaubt, daß die Malerei das Erhabene ausdrücken „könne, sie läßt zwar den Gegenständen ihre kompa„rative Grösse, (wie zum Beispiel alle Erzählung, „auch die prosaischste dies thut,) und dadurch gibt „sie zu erkennen, daß dergleichen Dinge in der Natur „erhaben sein müssen, aber sie ist dennoch unver-

„mögend die Empfindung selbst hervorzubringen, die „sie in der Natur erwecken würden. Ein grosser, „majestätischer Tempel wird eben dadurch erhaben, „daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen „kann *). Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen „Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf erhaben „zu sein, weil ich ihn auf einmal übersehen kann.“ Es ist hier gar nicht die Frage davon, ob Lessing das Erhabene richtig erklärt habe, wenn es sich gleich leicht darthun liesse, daß er überhaupt mehr die Wirklichkeit erhaben, als die Kunst dachte, sondern nur von dem Eindruck eines solchen Gebildes als grösser, gegen das Gemälde davon betrachtet, ist die Rede. Wenn die Kleinheit des Formats der Deutlichkeit nachtheilig wird, so geht aller Eindruck verloren, und einen an sich grossen Gegenstand in sehr kleinem Formate darstellen, heißt in das Kleinliche fallen. Wir wollen jedoch einmal annehmen, der grosse Tempel sei auf einer Platte abgebildet, etwa 2 □ Fuß groß. Die Platte kann alsdann der Betrachter mit eins übersehen, aber den Tempel

*) Sollte man nicht einen ungeheuern Tempel bauen können, der dennoch Lachen erregte?

darauf nicht; nämlich in folgendem Sinne. Er übersieht den in Kupfer gestochenen Tempel anfänglich in der sonst wohl Nähe zu nennenden Entfernung, allein für die Grösse des Kupferstichs ist diese Entfernung. Hier sieht er das Kunstwerk, wie den wirklichen Tempel, wenn er in gehöriger Entfernung von ihm sich befindet. Will er nun aber die Theile kennen lernen, so muß er bei beiden sich nähern, und alsdann wirken beide Tempel gleich, oder auf den Beschauer wirkt alle Kunst, wirkt alle innere Natur nicht, sondern nur die äussere Wirklichkeit. Ist dies bei dem Beschauer der Fall, so sieht er freilich in dem König auf der Bühne nur den Schauspieler, in der Statue den Stein, im Gemälde nur den Farbenstoff, in dem Tempel nur die Maurerarbeit. Wenn die Kunst die Komparative verliert, tritt sie in die Wirklichkeit hinüber und hört auf zu sein, was sie sein soll. Dies ist der Fall bei dem Seiltänzer auf unedele, dies ist der Fall bei der Architektur auf edele Weise, obgleich auch die letztere, selbst durch ihr äusserlich größtes Werk, als Werk der Menschenhand die äusserlich grössere Natur nicht überschreitet, und wollte sie es, — so stürzt der Thurm zusammen. Wie viel hinwiederum Zeichnung

und Malerei auf die Einbildung in Beziehung auf wirkliche Grösse vermögen, das ergibt sich daraus, daß Bilder in Lebensgrösse schon überlebensgroß erscheinen, Statuen hingegen in Lebensgrösse erscheinen noch immer klein. Etwas ähnliches findet schon durch Gewänder statt. Ein langes Gewand kann einer kleinen Person das Ansehen einer weit mehreren Grösse geben. Die im Gebild ausgedrückte, in der Schönheit selbst begründete Art der Schönheit, bleibt dieselbe im plastischen wie in dem malerischen Werk, und die Grössenverhältnisse wirken in der Kunst gegen die Wirklichkeit nur komparativ, Theile mit Theilen im Werk der Kunst vergleichend. Was alsdann noch die Plastik und Malerei als verschieden zeiget, ist in Beziehung auf die Schönheit selbst nur relativ *).

Ist in jener Meinung aber angedeutet, daß die Plastik höhere Schönheit der Zeichnung darzustellen fähig sei als die Malerei, so drängen sich sogleich mehrere Fragen entgegen. Wodurch sind denn beide von einander so verschieden, daß es der Malerei unmöglich sein soll, gleichen Grad der Zeichnung zu erreichen? Kann eine mehrere Schönheit der Zeichnung

*) Siehe meine Kritik der Kunst.

den Reiz der Farbe ersetzen? Wird nicht vielleicht am plastischen Werk die Schönheit der Zeichnung und der Grössenverhältnisse nur darum leichter, oder schneller erkennbar, weil sie allein die Aufmerksamkeit auf sich zieht, sich nicht hinter den Zauber der Farbe verbirgt? Die Statue ist eine wirklich gerundete Gestalt, welche von allen Seiten betrachtet werden kann, und daher alle Durchmesser einer mehrseitigen Gestalt hat, nicht sie zu haben erheuchelt. Sie kann daher auch bei einer und derselben Farbe und ohne perspektivisch gearbeitet zu sein *), unter jedem Lichte betrachtet werden. Ihre Schatten entstehen, je nachdem das Licht wirklich auf sie fällt. Die Gestalt der Statue wird nicht allein durch das Auge, sondern sogar durch den Tastesinn erkannt werden können. Alles dieses spricht ihre Verschiedenheit von dem Gemälde aus, denn dieses bleibt stets eine Fläche, und die Gestalten auf ihr zeigen nur eine erheuchelte Rundung, nach den Gesetzen der Perspektive und Optik, indem sie unveränderliche, nach einem einge-

*) Es gibt allerdings Statuen, welche perspektivisch, welche mit Verkürzungen gearbeitet sind, weil sie nur für einen Standpunkt, meistens für einen sehr hohen berechnet sind. Diese Ausnahmen bestätigen die Regel auf sehr sprechende Weise.

bildeten Lichte dargestellte Schatten an sich tragen. Das Gemälde mit seinem Lichte, unter dem es gedacht war, kann in ein richtiges, oder unrichtiges Licht gehangen werden. Das Gemälde zeigt uns seine Gestalten nur von einem Gesichtspunkte aus, ob wir gleich auch bei der Statue, wenn wir sie von der einen Seite betrachten, die andere nicht zu sehen vermögen. Dies letztere wäre eine Gemeinschaft zwischen Statue und Gemälde, und diese macht es der Perspektive und Optik möglich, uns durch Farbenspiel und Zeichnung zu täuschen, uns meinen zu lassen, wir sähen Gestalten, um welche wir herumgehen könnten. Wenn man vorerst Zeichnung auf der Fläche mit der Plastik vergleicht, so müßte in der That die Perspektive nicht auf so festen Grundsätzen, nicht auf mathematischen Wahrheiten ruhen, als es doch der Fall ist, wenn es dem Zeichner unmöglich sein sollte, täuschend die Schönheit der Zeichnung einer Statue auf dem Papier wiederzugeben. Möglich ist es diese Schönheit zeichnend zu erreichen, aber vielleicht schwieriger. Das mehr oder weniger schwer entscheidet aber überhaupt nichts im Gebiete der Kunst. Die Farbe hiernächst gründet ihr Spiel und ihre Täuschung ebenfalls auf mathematische Wahrheiten.

Das Kolorit kann, wenn es richtig ist, nie mit der Zeichnung im Widerspruch stehen, sondern es kömmt nur zur Zeichnung hinzu. Schadet das Kolorit der Zeichnung, so beweiset dies Mangelhaftigkeit des Künstlers. Es muß möglich sein, die Statue, als Statue, im Gemälde so darzustellen, daß der Zuschauer wähnet er sähe den bearbeiteten Stein, und könne um die Statue herum gehen; und, hat der Künstler bei dieser Arbeit nicht in der Zeichnung gefehlt, hat er selbst das Format der Statue darzustellen gesucht, so muß auch sein Gemälde den nämlichen Eindruck machen, den die Statue hervorbringt, wenn man sie vom gleichen Gesichtspunkte betrachtet, und hierbei wird man die Verschiedenheit zwischen Plastik und Malerei, als nur eine relative, wenig empfinden. Ist diese Nachahmung der Statue möglich durch Farben, so muß es auch möglich sein, die Statue, als belebte Person, durch ein ihrem ganzen Wesen entsprechendes, belebtes Kolorit darzustellen, ohne gegen die Zeichnung zu sündigen.

Nun ist die nothwendige Art der Schönheit der Statue, zum Beispiel des Apollo, auch in dem Gemälde ausgedrückt, aber es hat sich auch neben jener in beiden Gebilden gleichen Grundart des Schönen,

eine relative Verschiedenheit deutlicher ausgesprochen als zuvor, welche Plastik und Malerei überhaupt scheidet. Wer freilich nur diese zu empfinden vermag, ist für die Empfindung der gleichen Art der Schönheit beider Werke todt. Er empfindet mehr das Stoffliche, als das der Form Zukommende. Und, freimüthig sei es gestanden, dies muß ich denen Schuld geben, welche die Plastik überhaupt einer höhern Schönheit für fähig halten, als die Malerei. Ganz ein anderes ist es, wenn es der Untersuchung gilt, ob die Malerei, so wie sie ist, immer nach gleich hoher Schönheit und nach gleicher Art derselben strebe, oder nicht. Hiervon wird künftig noch die Rede sein. Aber das ist gewiß, daß wir bei der Statue, weil sie nur eine Lokalfarbe hat, über welche sich kein gedachter, sondern ein wirklicher Schatten verbreitet, die Schönheit der Zeichnung leichter erkennen, als auf dem Gemälde. Der Plastik ist auch jene Schönheit der Zeichnung in soweit Zweck, als sie das einzige Mittel des plastischen Ausdruckes ist, in der Malerei ist sie, ohne verletzt werden zu dürfen, untergeordnet der Schönheit des Kolorits, oder dem Aufleben unter dem Lichte auf der farbigen Erde. Alles Kolorit vererdbürgert jedes Gebild mehr,

als dies Zeichnung, Kupferstich und Plastik zu thun vermögen. Darum, zum Beispiel, ist der gemalte Apollo bei seinen übrigens sinnlichern Körperverhältnissen, gleichsam uns näher, weniger über uns erhaben, als der Apoll als Statue es ist. Die Fremdartigkeit welche er als Statue bekommt, ist gar nicht unwichtig. Sie ist es, glaube ich, welche es hervorbrachte, oder wenigstens mitwirkende Ursache davon war, daß das Heidenthum die Götzen in den Tempeln nur als Statuen verehrte, keinesweges auf Gemälden. So gewiß ein Kaiser oder König einen Ehrfurcht gebietenden Eindruck machen können, so meint doch jeder der sie sieht, in ihnen noch etwas zu finden, was er gemeinschaftlich mit ihnen hat, das Menschliche nämlich. Wenn aber ein Gespenst erschiene, so würde das Fremdartige desselben Furcht erregen, selbst bei Kaiser und Königen. Die Gottheiten des Alterthums sind an sich mit mehr sinnlicher Fülle, gleichsam mit mehr Stoff ausgestattet, als die Ideale der christlichen Religion, weil sie mit Menschen leben und Geschlechter mit ihnen zeugen konnten. Diese stoffreichern Götter werden erhoben durch die Fremdartigkeit, welche ihr Abbild in der Plastik durch diese empfängt.

Religiöse Ideale der jetzigen Zeit aber sind ganz anderer Art. Sie haben weniger sinnliche Fülle, man arbeitet bei solchen Gebilden auf Entfernung nicht der sinnlichen Form, sondern des Stoffes hin, und so vereinbaret sich dieses weniger mit der Plastik als mit der Malerei, welche, indem sie sie wirklich belebt darstellt, nicht zu befürchten hat, daß sie zugleich mehr Stoff herbeiführe. Dies aber ist bei der Plastik der Fall. Die Malerei kann eher ein Kolorit gewähren, welches einer zarten, überirdischen Natur entspricht, als daß sie einer mit sinnlicher Fülle begabten Gestalt ein Kolorit gäbe, welches nicht entweder mit dieser in Widerspruch stünde, oder den Eindruck jener Fülle nur verstärke, das heißt, die Gestalt nur noch mehr in das Reich des Stoffes einführe. So oft auch die Götter des Alterthums von den besten Malern des Mittelalters dargestellt wurden, so fanden doch alle gerade in dem Kolorit dieser Gestalten die größte Schwierigkeit und die meisten scheiterten an dieser Aufgabe. Sie traten entweder in ein zweckloses, unbestimmtes Farbenspiel ein, oder gaben durch das Kolorit den Gestalten eine nur allzueinseitige, beschränkte und gemeine Deutung.

Wenn nun im Allgemeinen die Frage ist, ob die Zeichnung die Schönheit des Kolorits überflüssig machen könne, so ist hierauf schon zum Theil geantwortet, daß die Art der Darstellung selbst, bald mehr zur Zeichnung und Plastik, bald mehr zum Kolorit sich eignen wird, ganz und gar abgesehen davon, daß die Plastik noch andere Motiven ihrer Beschränkung kennt, welche Beschränkungen zum Wesen der plastischen Kunst alsdann mitgerechnet werden müssen. Daß beide, Malerei und Plastik, verschieden sind, ergibt sich schon daraus, daß man sie nicht in einander verschmelzen kann. Gemälde, besonders auch des deutschen Mittelalters, auf welchen Strahlen und Heiligenscheine, Gewänderschmuck und Zierrathen anderer Art, aus Metall plastisch gearbeitet, aufgesetzt sind, thuen eben die üble Wirkung als angestrichene Statuen oder Basreliefs Malerei ist kein Anstrich. Jene setzt ein gedachtes Licht voraus, und alsdann verbirgt, verdunkelt sie, an plastischen Werken angebracht, das Plastische. Der Anstrich ist nur Einfärbigkeit, oder leblose Vielfärbigkeit einer Musterkarte ähnlich. Beide, Einfärbigkeit und Vielfärbigkeit, werden nur um so fühlbarer am plastischen

Werke, je verschiedener man es beleuchtet *). Plastik und Malerei vereint, werden nie die wechselnde Farbe des belebten Körpers unter dem wechselnden Lichte erreichen können. In mimischen und theatralischen Darstellungen allein kann die Vereinigung des Malerischen und Plastischen bewirkt werden, obgleich diese Vereinigung von einigen seichten Köpfen für ein Widerspruch mit dem Leben, trotz dem gehalten worden ist, daß eigentlich jeder Lebende wirklich die Vereinigung des Plastischen und Malerischen ist.

Es ist uns noch eine über den Gegenstand dieser Vorlesungen gehegte Meinung zu berücksichtigen übrig. Sie scheint, wie ein wackeres Hausmütterchen das lange gewirthschaftet hat, den Grund jeglichen Dinges zu kennen, und versteht es, das, was in ihrem Hause doch nicht geht wie es soll, bei ihren Gästen zu [...]schuldigen. Die Alten sahen schönere, menschliche Körper um sich her, darum konnten sie auch schönere Gebilde aufstellen, und hatten auch mehr die Neigung

*) Der Bildhauer Schadow in Berlin fertigte im Jahr 1812 ein schönes Basrelief. Die ersten Menschen Adam und Eva waren der Gegenstand des Gebildes, und das Relief war vortrefflich gearbeitet; er ließ es nachher übermalen, es verlor und war schon zerbrochen, ehe es wirklich in Stücken ging.

Schönheit des Körpers zu bilden, als auf welche ihr Auge mehr, als auf den Ausdruck gezogen wurde. Wir sehen minder schöne Körper, aber mehr Ausdruck, darum bilden wir auch mehr diesen, als Körperschönheit. So lautet die Meinung, und weil sie Irrthum auf Wahrheit gründet, so findet sie leicht Eingang. Lassen Sie uns das etwas näher betrachten.

Schon Winkelmann sagte, der schönste Körper unter uns wäre vielleicht dem schönsten griechischen Körper nicht ähnlicher, als Iphikles dem Herkules, seinem Bruder war. Mich dünkt dies sei zu viel gesagt, denn Winkelmann kennt die griechischen Körper vorzüglich aus ideellen Bildungen, weniger aus Portraiten. Indeß er begeht auch entweder einen Widerspruch, oder setzt die Schönheit der neuern Welt und deren Kunst doch auffallend zu weit zurück, denn an einem andern Orte *) sagt er: „Ist ein Künstler „mit Empfindung des Schönen, mit Geist und Kenntniß des Alterthums begabt gewesen, so war es „Raphael, und dennoch sind seine Schönheiten „unter der Natur. Ich kenne Personen, die „schöner sind als seine Madonnengestalten, als sein

*) Siehe dessen Werke Seite 250.

„Alcibiades in der Schule von Athen.“ — Und selbst diese schönern Personen, als Raphael'sche Gestalten, sollten nicht mit denen von der Natur in Griechenland erzeugten, rivalisiren dürfen? Winkelmann hat jedoch auch ganz Unrecht nicht, wenn wir ihm auch nachweisen könnten, daß er an die Ideale der griechischen Kunst zu viel und zu wenig an die wirklichen Griechen gedacht habe, als er jenes Lob der Schönheit des griechischen Geschlechts niederschrieb. „Der Einfluß „eines sanften Himmels“, sagte er, „wirkte in „Griechenland bei der ersten Bildung, und Leibes„übungen gaben dieser Bildung die edle Form. Die „Körper erhielten durch diese den grossen und männ„lichen Umriß, ohne Dunst und übermäßigen Ansatz. „Die jungen Spartaner mußten sich alle zehn Tage „vor den Ephoren nackend zeigen, und dem, der „fett zu werden anfing, schrieb man eine strengere „Diät vor.“ Es ist wahr, wollte man in unserer Zeit ein ähnliches Gesetz zu Gunsten der Schönheit aufstellen, so würde man nicht weniger über die in Verlegenheit sein, welche man zu Ephoren ernennen, als welche man besichtigen solle. Dem Fettwerden beugt jedoch die neueste Zeit durch Kriege vor und deshalb ist vor der Hand jenes Gesetz ganz überflüssig.

Winkelmann sagt von den Griechen: „Aller „Uebelstand des Körpers wurde behutsam vermieden, „und Alcibiades wollte nicht Flöte blasen lernen, „weil sie das Gesicht verstellet.“ — Ob alle bürgerlichen Geschäffte der Griechen mit dieser Rücksicht auf Schönheit mögen getrieben worden sein, das will ich nicht untersuchen. In unserer Zeit jedoch sahen wir aus dem ängstlichen Vermeiden mancher Thätigkeit des Körpers die Aftergrazie hervorgehen. — Ferner erzählt Winkelmann: „Die Kleidung der Griechen „legte der bildenden Natur keinen Zwang an, selbst „die Kleidung der Frauen nicht. Krankheiten, welche „Schönheiten zerstören, waren den Griechen unbe„kannt.“ O, diese goldenen Worte Winkelmanns kann man nicht innig genug beherzigen!! Er setzt hinzu: „Die schöne Natur zeigte sich den Bildnern „unverholen. Die jungen Ringer kämpften entblößt. „Die schönsten jungen Leute tanzten auf dem Theater, „und Sophokles, der große Sophokles war der erste, „der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bür„gern machte. Phryne badete sich in den eleusinischen „Spielen vor den Augen aller Griechen und wurde „beim Heraussteigen das Urbild einer Venus Ana„dyomene. Dies darf nicht befremden, denn die

„Christen der ersten Kirche, Männer und Weiber, „wurden auch ohne die geringste Verhüllung, in „einem und demselben Taufsteine getauft.“ Die schöne Natur, dies geht hieraus hervor, behauptete ihre natürliche Würde bei den Alten. Sie konnte es, denn das milde Klima gab ihr selbst eine höhere Kraft und weniger Reizbarkeit. Unserer Zeit ist das Entgegengesetzte gegeben und wird auch zunehmen, und dies selbst beweiset, daß unsere Natur sich, selbst mehr als ein kälteres Klima es nothwendig macht, nachtheilig ihrer Kraft und Würde und Schönheit verändert hat. Es muß eingestanden werden, daß der Anblick der menschlichen Körperformen dem Künstler jetziger Zeit seltner zu Theil wird, als dem Bildner des Alterthums. Bei den höhern Ständen unserer Zeit sind die Körper zarter, als schön. Ein stets verhüllter, nie der Luft und dem Sonnenlicht ausgesetzter Körper bekommt eine kränkliche Karnation. Die Lebensweise und Krankheiten aber aller Arten jetziger Zeit, kannte das Alterthum sicher nicht. Ein gesellschaftlicher Anstand, der von dem wahrhaft Schicklichen bisweilen wenig an sich hat und in vieler Rücksicht uns wie eine Larve erscheint, hinter welcher sich die Unschicklichkeit verbirgt, gibt den Gestalten

unter den höhern Ständen oft aftergraziose Richtungen und Haltung, und unterdrückt nicht allein den mimischen Ausdruck, sondern stellt einen lügenhaften, erzwungenen nicht selten an seine Stelle. Es ist wahr, daß die Phantasie des Bildners hierbei leicht Gefahr läuft, solches Gewöhnliche mit dem Wahren, solche Aftergrazie mit der Schönheit zu verwechseln. Wahr ist es ferner, daß der stete Anblick des Schönen, wenn er in diesem vollen Sinne bei den Griechen statt gefunden hat, es wenigstens den Künstlerphantasien erschwerte, sich zum Häßlichen und Mangelhaften zu wenden. Es darf auch nicht verschwiegen werden, daß unsere Kleidung entstellend und der Gesundheit und Körperentwickelung oft nachtheilig wird. Es ist ferner wahr, daß der Bildner des Alterthums die Anatomie des menschlichen Körpers, so weit sie ihm nöthig war, durch stetes Anschauen auf ähnliche Weise und von seiner Kindheit an erlernte, wie wir das Sprechen der Muttersprache durch das Sprechenhören. Allein, wenn das, was wir um uns her schauen, auf das einzelne Bild der Bilderphantasie wirkt, so ist dieses nichts mehr und nichts weniger als eine Erinnerung, und die hohen Werke des Alterthums hingegen sind Ideale, sind nicht Re-

miniscenzen. Für diese Ideale, sagt ja Winkelmann selbst, lebte kein Vorbild in der Natur, sie waren schöner, als die Natur zu bilden pflegt. Nirgend lebte in Griechenland das Muster für einen Jupiter, Neptun, Mars, Apollo, irgend eine weibliche Gestalt wie Juno, Minerva, Diana, wenn man auch gar nicht auf das grosse Format Rücksicht nimmt, in welchem solche Gottheiten abgebildet wurden. Stehen die Körper der jetzt lebenden Menschen so weit an Schönheit den griechischen Bürgern und Bürgerinnen nach, als es Winkelmann angibt, so standen gewiß die Letztern in gleichem Grade jenen ideellen Bildungen nach, die, wie bei weitem mehr sie auch als die christlichen Ideale Ueppigkeit und sinnlichen Stoff verrathen, doch nur eines ideelen Lebens, eines Lebens in der Idee fähig sind, weshalb sie sich auch gemalt weniger gut ausnehmen, als zum Beispiel ein Christus, der wirklich auf Erden lebte. Nun sollte man aber auch glauben, daß, wenn wirklich Anschauung des Schönen die vorzüglichste Quelle schöner Bildungen sei, die Künstler unserer Zeit der Anschauung der Natur entbehren könnten, weil sie die Antike zu sehen Gelegenheit haben. Dennoch erreichen die Künstler im freien Gebild nicht die

Schönheit der Antike, und sind, wenn sie ihr nachstreben, wenn sie mit ihr wetteifern wollen, am häufigsten nur die Nachahmer der Antike. Es muß demnach bei weitem mehr in den Phantasien der jetzigen Künstler selbst, es muß in ihrer Schöpferkraft liegen, wenn sie weniger schön bilden, als das Alterthum. Irrthum hiernächst ist es offenbar, wenn man glaubt die griechischen Bildner hätten weniger Ausdruck und mehr Schönheit um sich her gesehen. Die Griechen waren zu natürlich, um den mimischen Ausdruck zu unterdrücken. Sie lebten unter einem warmen Himmel, wo die Mimik stets lebhafter ist, als unter dem nordischen, und ihre Sitten waren aus der Natur geschöpft, nicht gegen sie gerichtet. Von unserer Zeit muß ich leider sagen, wir sehen noch immer mehr schöne Grundbildungen, als wahren, natürlichen und schönen Ausdruck. Selbst das Anatomische an den griechischen Gebilden erscheint nach einer ideellen Regel ausgebildet, einer Regel gleichsam für die Natur. In der Künstlerkraft selbst liegt es, daß wir nichts Aehnliches aus uns selbst hervorbringen, daß wir so oft nur Kopisten sind.

Dritte Vorlesung.

Die Kunst des Alterthums gewähre Schönheit, die der neuern Zeit Ausdruck, und darum könne sie nur weniger Schönheit darstellen. Das Karakteristische und Geistige selbst sei allein das wahre Schöne; möge daher das Alterthum mehrern sinnlichen Reiz darstellen, die neuere Kunst enthülle die Seele durch den Ausdruck mehr, zeige sie deutlicher, und dies allein gewähre das wahre Schöne. Auch habe die Kunst des Alterthums stets den Ausdruck gemildert, um der Schönheit willen, sie habe die Natur verschönert, sie habe sogar den Ausdruck geopfert, um Schönheit der Linien zu erreichen, und sie scheute sich nicht der Abgeschmacktheit des Gedankens, wenn sie nur Schönheit erzeugte. Dieses waren die Meinungen, welche wir bis jetzt betrachteten. Die Verschiedenheit dieser Ansichten, welche unverkennbar ist, konnte nicht fehlen, weil sie sich auf Verschiedenheit

des Begriffs von der Schönheit gründet. Es sind Wege, die sich kreuzen, von verschiedenen Punkten ausgehen und zu verschiedenen Punkten führen. Ganz anders ist es, wenn die Wege, von einem Punkte ausgehend, nach verschiedenen Richtungen sich verbreiten. Diese werden gleichsam beherrscht von dem Punkte, von welchem sie auslaufen. Alles um diesen her wird mit ihm in Verbindung gesetzt. — Bei jenen Kreuzwegen mangelt die Einheit und der herrschenden Punkte sind mehrere. Ohne den Begriff von der Schönheit aufgestellt zu haben, bleibt aller Streit unfruchtbar. Es wird nichts gewonnen, wenn der Eine sagt: Alle Werke der neuern Kunst sind nichts gegen den Laokoon, gegen den Apoll; und der Andere erwiedert hierauf: Kein Werk des Alterthums kann einem Bilde an die Seite gesetzt werden, wie es die heilige Cecilia des Raphael ist. Beide haben Ursache den Werth dieser Gebilde zu vertheidigen, und wenn man frägt warum, so sagen beide die Gebilde sind schön, aber warum das Schönheit ist, was sie an den Gebilden wahrnehmen, das wissen sie nicht. Wenn man nur dem Geistigen Schönheit zuschreiben will und nicht auch dem Sinnlichen; wenn man das Landschaftsgemälde und die Landschaft, aber nicht

das Gefüge eines Steins, den Glanz eines Metalls, die Farbe und Zeichnung eines Insekts der Schönheit für fähig hält; so lange man sagen zu können glaubt, das romantisch Schöne sei Mondschein, nicht aber sei Mondschein romantisch schön; so lange man sagt, die Klarheit der Seele sei schön, aber der Klarheit des Kristals müsse man ein anderes Prädikat geben, weil hier die Schönheit uns das sei, was ein Kaffeesurrogat anstatt des Kaffees, so lange wird das Schöne als höchst willkührlich und zufällig erscheinen, und des Streitens kein Ende werden.

Je näher man die Antike kennen lernt, desto mehr fühlt man das Bedürfniß einen Begriff von der Schönheit selbst aufzustellen, um aus ihm sich das verschiedenartige Schöne, was dennoch schön ist, erklären zu können. Aus der Wesenheit als solcher müssen sich die Begriffe der Schönheit und Häßlichlichkeit entwickeln lassen. Schönheit ist Uebereinstimmung absoluter und relativer Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen. Wenn die Theile eines Jupiters überhaupt übereinstimmen, wodurch sie seine Wesenheit aussprechen, so ist das Gebild des Jupiters schön, und in seiner Wesenheit selbst kann alsdann

kein Widerspruch vorhanden sein, denn sonst müßte er auch ausgedrückt werden, oder das Bild wäre nicht das Bild des Jupiters. Ist Widerspruch in seiner Wesenheit vorhanden, so ist sie nicht schön, und das Gebild das ihn darstellt, entspricht dem. Wenn Gottvater, als allgütig, allmächtig, allweise, aber auch als allmißgünstig und allgeizig gedacht wird, so ist ein Widerspruch im Wesen Gottes, und das hiervon aufgestellte Bild ist häßlich. Es müssen aber auch nothwendig, wie übereinstimmend die Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen sein mögen, diese Beziehungen verschieden sein können, denn Verschiedenheit ist noch nicht Widerspruch im Zusammenhang der Theile zu einem Ganzen, und in diesem Falle entwickeln sich verschiedene Arten der Schönheit und zwar absolute. Venus und Herkules sind, ganz abgesehen davon, daß sie plastische Gebilde sind, von verschiedener Art schön. Nicht weil sie plastische Werke sind, sind sie schön, und nicht weil sie schön sind, sind sie auch von gleicher Art schön. Wenn wir nun aber das von uns als schön anerkannte Ganze mit einem andern vergleichen, von gleichem Grade und von gleicher Grundart der Schönheit, so kann nur noch eine Verschiedenheit

zwischen beiden Wesen statt finden, welche nur erst durch die Vergleichung bestimmt werden kann; das heißt, wir nehmen an der Beziehung der Theile des einen Ganzen eine relative Verschiedenheit wahr. Zum Beispiel wenn wir den Herkules hier in Stein gehauen und dort gemalt sehen, so sind beide in der absoluten Schönheit des Herkules nicht verschieden, sondern nur in der relativen. Die in der Schönheit selbst begründeten Arten können an allen Wesen erscheinen, sei dieses Wesen von den Augen erkenntlich, oder von dem Ohre, sie können sich zeigen an Plastik, Malerei, Instrumental-, Gesang- und Sprachmusik, an der Architektur u. s. w. Aber, das, wodurch Gebilde plastisch, malerisch, musikalisch, architektonisch u. s. w. werden, das wirkt in der Schönheit selbst relativ. Eben dieses ist der Fall, wenn man von einem tragischen und komischen Schönen spricht u. s. w.

Nur erst wenn zwei Gebilde wirklich von gleicher absoluter Art der Schönheit sind, können sie auch dem Grade nach verglichen werden, es wäre denn, wir nähmen wahr, daß von zweien verschiedenartigen Gebilden eines, auch ohne die Vergleichung anzustellen, sich als nicht schön offenbarte. Für die Grund-

arten aller Schönheit gibt es nur zwei Hauptrichtungen. Eine geht daraus hervor, daß uns in der Beziehung der Theile zu einander im Ganzen, also stets unter der Bestimmung ihres Uebereinstimmens zum Zusammenhang, die Ideesonderung und die hieraus folgende Empfindung zu Theil wird. Hierbei werden die Theile als Theile und weniger (weniger heißt keinesweges nicht) das Ganze, als solches, empfinden. Diese Grundart nenne ich die deutliche, klare, offenbare Schönheit. Man kann diese nicht etwa die bestimmte nennen, denn Bestimmtheit bezieht sich auch wohl auf das Verhältniß des Objektes zu dem bestimmenden Subjekt. Dieser Grundart steht eine andere gegenüber, welche entsteht sobald das Ganze weniger durch seine Theile, als vielmehr als Ganzes auf uns wirkt und dieses also auf die Idee der Verschmelzung der Theile zum Ganzen zurückgeführt werden kann, wie jenes zur Idee der Sonderung. Diese Art der Schönheit nenne ich die romantische. Es kommt gar nichts darauf an, daß dieses Wort entlehnt ist von der Dichtungsweise romanischer Dichter. Das, was diese Dichtungsart von andern unterscheidet, ist eben die romantische Schönheit in ihr und keinesweges das, daß es roma-

nische Dichter waren, die sie fühlten. Plastik ist nur der deutlichen Schönheit fähig, wie auch die Architektur. Malerei stellt jene, aber auch die romantische Schönheit dar, wenn ihr das letztere gleich nicht in dem Grade gelingt, wie der Musik. Sagt uns Schiller:

Und der König winkt mit dem Finger!
Auf thut sich der weite Zwinger
und herein, mit bedächtigem Schritt,
ein Löwe tritt;
der sieht sich stumm,
rings um,
mit langem Gähnen,
und schüttelt die Mähnen,
und streckt die Glieder,
und legt sich nieder u. s. w.

so steht ein Bild vor unserer Seele, das sich deutlich in seinen Einzelheiten entwickelt, obgleich alle Wortschilderungen der bildlichen an Deutlichkeit nachstehet, wenn diese sie bezweckt. Sagt uns aber Ossian: „Wir schritten in Nacht, kamen zum engen Thale, ihm mangelte nicht sein gewundener Strom, wir kämpften und siegten;" so steht in eines jeden Seele ein Bild, nur ganz allgemein, und zwar so allgemein gezeichnet da, daß es mehr die Ahnung des Bildes,

als das Bild selbst ist; dies ist das romantische Schöne. Beide Bilder erweckten die Dichter im Leser nur nach und nach, das beweiset nur, daß sie die Bilder durch Worte, durch Zeichen für das musikalische Schöne und nicht im Gemälde darstellten. Beide Bilder aber, oder vielmehr einen Augenblick uns diese Bilder gemalt gedacht, wenn uns der Maler, der den Ossian bearbeitet, jenes Bild nicht deutlicher zeigt als er soll, und wenn der Maler, der das Schillersche Bild bearbeitet, dieses so vollkommen deutlich darstellt, als er soll, ganz abgesehen davon, daß das Historische in beiden so verschieden ist; so werden beide Gemälde jene Verschiedenheit des deutlichen und des romantischen Schönen in uns erregen. So viel mußte ich meiner Vergleichung der Kunst des Alterthums vorausschicken. Was die mehreren, aus der deutlichen Schönheit wiederum hervorgehenden Unterarten betrifft, so ist hier nicht der Ort zu deren Entwicklung *).

1.

Vergleicht man die höchsten Ideale der Kunst des Alterthums mit denen der neuern Zeit, so sind jene

*) Siehe meine Kritik der Kunst.

von diesen mehr der Art, als dem Grade der Schönheit nach verschieden. Es können die Gebilde, welche diese Ideale darstellen, wenn sie diesen entsprechen, auf das mehr oder weniger der Schönheit eigentlich nicht verglichen werden. Wenn die Gebilde des Apoll und des Christus so vollendet schön sind, als sie es sein sollen, so sind sie in Rücksicht des Grades der Schönheit nicht mehr zu vergleichen, sondern nur der Art nach. Die Gottheiten des Alterthums entsprangen dem Bewußtsein der Geheimnisse der Naturkräfte. Eine jede Gottheit trat als eine gesonderte Kraft hervor, und verlangte daher Spezialität in der Bildung, hinter welcher sich nur das Generische verbirgt, das heißt, sie verlangte eine mehrere Deutlichkeit im Gebilde. Das Göttliche im christlichen Gebild entkeimt nicht einer solchen Sonderung des Göttlichen in Spezialitäten, sondern verlangt, daß es stets als Einheit erkannt werde. Hierbei wird uns stets jener Eindruck des Gesammten als solchen, ohne durch die Anschauung der Theile ihn zu erlangen, zu Theil.

Die Schönheit der Antike, welcher besondern Unterarten sie ausserdem noch fähig sei, gehört zur deutlichen Schönheit, die Schönheit der christlichen

Ideale hingegen zur romantischen, so weit das Romantische überhaupt im Gebilde zu erreichen ist. Das Streben nach Entfernung alles Sinnlichen im Gebild, und der Ausdruck, welchen wir den höchsten Idealen der christlichen Kunst zu geben suchen, so wenig beide auch der Forderung des Romantischen, wenn man dieses in seiner Wirkung durch Musik kennt, entsprechen mögen, zeigen dennoch, daß wir uns von der Deutlichkeit entfernen im Gebild, und zu jener Ahnung gewährenden Andeutung hinwenden. Warum denken wir uns Gott so gern in solchen Lichtglanz eingehüllt, der alle Anschauung seiner unmöglich macht? Diese Undeutlichkeit durch den Glanz ist eben so romantisch, als die durch Nachtverhüllung. Diese Undeutlichkeit der Einzelheiten, ist darum nicht Undeutlichkeit des vorhandenen Ganzen. Diese wirkt nicht weniger mächtig als jene Deutlichkeit der griechischen Kunst, nur wirkt sie auf andere Art, weil sie selbst etwas anderes ist. Uns ist diese Wirkung sogar die höhere geworden. Daher zum Beispiel werden die meisten Menschen, welche die Kunst nicht näher und tiefer, sondern nur im Allgemeinen empfinden, von einem Bilde, etwa Christi Vereinigung mit Gott umringt von Engeln, weit mehr ergriffen wer-

den, als von einer schönen Antike, ob sie gleich zuletzt sagen, daß jenes Bild ihre innere Anschauung weit weniger deutlich gemacht habe, als dieses Bild. Die Wirkung der Ahnung, ist sie nicht oft weit mächtiger als die der Gewißheit? Man vergleiche einmal mit Rücksicht auf jene Deutlichkeit des Sinnlichen und auf diese Ahnung des Göttlichen, wie es der Christ empfindet, die Bilder, welche diesem Buche beigefügt sind. Jedoch setze man bei dieser Vergleichung stets voraus, daß es möglich sei, ich hätte als Mimiker weniger dem entsprochen, was ich selbst von mir verlange. Besser freilich, ich könnte, anstatt mich selbst abbilden zu lassen, sogleich Gemälde eines Raphaels zur Vergleichung neben einander legen. — Im Tänzer, im Kindesmörder und im Faun, ist jene Deutlichkeit vorhanden; der erstere insbesondere wiederum gehört dem naiven Schönen an, denn er ist das Gemisch dreier gleichmächtig wirkender Seelenzustände, keine ist die vorherrschende, (im Falle eine die mächtigere wäre, würde die erhabene Schönheit erfolgen,) jede bestimmt in gleichem Maaße das Bild. Die Gruppe des Kindermörders zähle ich ebenfalls zur naiven Schönheit, denn die Empfindungen beider Gestalten stehen als

im gleichen Grade das Bild bestimmend, vor uns da. Aber dieses naive Schöne ist zugleich tragisch. Die Gruppirung des Faun mit Amorette ist nicht eine reine Grundart des Schönen, sondern ist aus der Verbindung zweier hervorgegangen. Beide Gestalten sind im Gebild gleich wichtig, es kann keine die Hauptgestalt sein, nach der Grundidee; dies gibt der Komposition den Karakter der naiven Schönheit. Man denke nur, daß auf der andern Seite des Faun noch eine Amorette säße, und daß Faun keine von beiden ansähe; sogleich wird Faun die Hauptgestalt werden, und das Bild empfängt die erhabene Schönheit. Aber ich zähle diese Gruppirung auch zur einfachen Schönheit, denn die Grundidee, die aus wenigen Theilen besteht, thut sich auch durch wenige Theile als Ganzes kund. Die Empfindungen beider Gestalten sind sich verwandt, und drücken daher, als nur zwei Theile betrachtet, die gleiche Wirkung der Musik auf beide Gestalten aus. Man denke sich nun andere Faune, denke sich Nymphen u. s. w. um den Faun her, welche bei der Musik nach ihrer Individualität und verschieden, anstatt daß hier Faun und Amorette übereinstimmend, empfinden, und sogleich ist das einfache Schöne verschwunden. Wie die

Gestalten dieser drei Bilder in sich sind, nach den Arten der Schönheit, denen sie zugehören, so konnten sie sich auch dem Sinne der antiken Bildung nähern. Von jenen drei Unterarten der deutlichen Schönheit nun bildet jedoch Moses den Uebergang in das romantische Schöne, und zwar in ihm ist das Romantische weniger vorherrschend, um des Erhabenen willen. Dies letztere ist auch eine Unterart der deutlichen Schönheit. Wie auch Moses durchdrungen sei von dem, was er von den Geboten für das Volk erwartet, dem er sie zeigt, wie auch sein Selbstgefühl sich deswegen edel erhebe, daß er es war, dem Gott diese Gebote unmittelbar ertheilte, wie beides also auch auf seine Gestalt wirkt, so ist doch beides in ihm der Idee untergeordnet, daß es Gebote Gottes sind, welche er zeigt. Diese Beherrschung der andern Empfindungen durch diese eine, macht das Bild erhaben. Daß aber hier die beherrschende Idee und Empfindung zu dem alleinigen Gott zurückweiset, gibt dem Bilde das Romantische. Wäre nur die Empfindung: Gott gab die Gesetze, ohne jene untergeordneten in der Seele des Moses, so würde er demüthiger, wären jene in ihm, ohne von dieser

beherrscht zu sein, so würde er mehr selbst gebietend erscheinen können und müssen.

Nun betrachte man die Christusgestalt nach dem Gebete am Oelberg. Beides, Stärkung des Gebets und Bewußtsein der herannahenden Stunde des Verraths, müssen in diesem Augenblick thätig in ihm sein, aber beide werden beherrscht durch die Demuth, welche die Nähe des Ewigen ausdrückt. Man versuche doch, ob man sich, ganz abstrahirt davon, daß man die Leidensgeschichte Christi kennt, bei dem Bilde denken könne, diese Gestalt demüthige sich vor etwas Irdischen.

Auch der Heide würde schwerlich sich vorstellen, daß diese Gestalt sich vor einem Könige auf dem Throne demüthige. Er würde vielleicht nicht wissen wovor, aber er würde etwas Unbegreifliches über dieser Gestalt ahnen, und wahrscheinlich würde er es mit dem Namen einer seiner Gottheit bezeichnen.

So erscheint also das Romantische aber noch nicht in seinem höchsten Grad, weil noch die einzelnen Empfindungen deutlicher darin zu erkennen sind, als da, wo das Romantische ganz rein erscheint. So verschmelzen zum Beispiel alle einzelne Empfindungen in einer unnennbaren und in sich unendlichen Regung

des Empfindungsvermögens, verschmelzen in Seligkeit in dem, wie ich mir den himmelaufschwebenden Christus denke. In diesem sind alle Gefühle der Vergangenheit, alle Gefühle der Zeit seines Menschenlebens verschmolzen, wie in einer Fülle des Lichts, in der wir nicht mehr die Strahlen und Funken erkennen können. Dies ist der Gegenstand des höchsten Romantischen, so weit es in der bildenden Kunst erreichbar ist, und dieses allerdings kannte das Alterthum nicht. Ob aber selbst Raphael eine Christusgestalt, im nämlichen Augenblick ergriffen, so vollendet gebildet habe, daß sie im romantischen Schönen das sei, was mehrere Statuen des Alterthums für das deutliche Schöne sind, das lasse ich dahin gestellt sein, ob ich es gleich glaube. Vor erst verglich ich nur die Kunst der Alten und Neuen in Beziehung auf die ihnen möglichen Ideale, und hierbei darf man auch nicht übersehen,

2.

daß es der höchsten Ideale in der christlichen Kunst weit weniger als in der Kunst des Alterthums gibt. Wir haben nur die nie zu befriedigende Aufgabe, den Gottvater bildlich darzustellen, dann den Christus,

die Madonna und die Engel, als die höchsten Ideale zu betrachten. Das Alterthum hatte eine Menge Götter und Halbgötter. Ideale hingegen, welche sich denen nähern, die sich in den Aposteln und Propheten der christlichen und jüdischen Religion aussprechen, (abgesehen davon, ob sie von Bildnern dem würdig gebildet worden sind) hat das Alterthum keinesweges mehrere aufzuweisen als wir, und zugleich haben jene Ideale doch noch einen höhern Schwung, als die heidnischen. Eine Jupitergestalt und ein Moses sind nicht miteinander vergleichbar, denn jenem liegt die Idee Allmacht zum Grunde, aber wenn man aus den höchsten Idealen der alten Götterwelt heraustritt, so fehlen den Alten Ideale gänzlich, wie Moses eines ist. Ihre Orakel verkündigenden Priester und Priesterinnen, ihre Zauberer insgesammt sind nicht der Vorstellung von einem Apostel in dem Augenblick wo er ein Wunder vollbringt, an die Seite zu setzen.

3.

Das gleichsam Stofflosere (Körperlosere wäre zu viel gesagt) welches die Ideale der christlichen Kunst bezeichnet, vereiniget sich bei weitem mehr mit Anmuth, als das kräftige Sinnliche in den Bildungen

des Alterthums. Ohne sich genauer anzugeben, was das Wesen jener Anmuth sei, fühlt man schon die Wahrheit dieser Behauptung, wenn man zum Beispiel Christus- und Madonnengestalten dem Apollo und der Venus entgegengestellt denket. Was sich in dem Gebild der Venus ausspricht, ist richtiger Reiz zu nennen; das, was die Anmuth ist, zeigt sich in der Madonna. Wenn nach Lessing Reiz die Schönheit in der Bewegung ist, so paßt dies auch auf die Anmuth. Diese gehört der geistigen Bewegung, jener der sinnlichen an. Jener zieht die Sinne an, diese den Geist. Jener erzeugt die Gluth der Begierden, diese erstickt sie. Diese erregt Bewunderung, jener Gefallen. Diese gewährt Wonne, jener Lust. Jener deutet auf sich selbst, ist sich seiner selbst bewußt, diese kennt sich selbst nicht und deutet stets auf das höhere Prinzip, von dem sie stammt. Und, wenn Buonarotti und ihm ähnliche Maler auch ganz genau ihren Madonnengestalten die nämliche Grundbildung ertheilten, welche wir an Raphael'schen wahrnehmen, so würden ihre Madonnen doch nicht denen des letztern Meisters gleich zu setzen sein, weil ihnen mehr Reiz als Anmuth, vielleicht auch mehr physische Kraft der Bewegung, als geistige gegeben ist. Die Anmuth

selbst nämlich thut sich durch eine vom Geiste herrührende Mäßigung der physischen Kraft kund. Mäßigung aber ist nicht etwa mit Milderung der Kraft überhaupt, oder gar mit Unterdrückung derselben zu verwechseln. Sie, diese Mäßigung, ist auch hiernächst bei der Anmuth keinesweges die Folge des mächtigern Verstandes über das Gemüth, sondern sie geht unmittelbar aus dem Gemüthe selbst hervor, wenn dieses im reinsten Glauben auflebt. Glaube ist der tiefste Keim der Anmuth, und hier zeigt sich, daß sie aus dem Christenthume am vollendesten entsprang, weil durch dieses die Menschheit den reinsten Glauben empfing. Reiz hat vorzugsweise die Bildung des Heiden, Anmuth thront vorzugsweise auf den Bildungen, welche einem geläutertern Glauben entsprangen als der heidnische ist. Wie schön auch die Bewegung des Gemüths eines Kato sei, sie ist mehr menschlich kräftig als schön, darum trägt Kato mehr Reiz, selbst im Augenblicke seines grossen Todtes, an sich als Anmuth. Diese dagegen wohnt im leidenden Christus, wenn nämlich dieser, sobald man ihn abbildet, nicht lediglich in seinem Aeussern, sondern auch in seinem Innern gedacht, wenn er von innen heraus gebildet wird. Und so denn zeigt sich auch,

wie jenes oben genannte Stofflosere mit der Anmuth im reinsten Einklang stehen könne und müsse. Dieses Stofflosere wird nicht durch Magerkeit erlangt, welche stets darauf hindeutet, daß die Gestalt beliebter sein könnte, sondern es wird erkennbar, wenn die Menschengestalt eines solchen Gebildes eine Proportion empfängt, die sich mit sinnlicher Fülle, oder gar mit Fettigkeit nicht verträgt. Auf diese Weise erscheint das Thierische aus der Menschengestalt mehr als ausserdem entfernt, und diese erscheint mehr als ein Werkzeug des höhern Geistigen in ihr. Wo die physische Natur stark ansetzt, sieht man sie doch stets mehr als das Geistige in ihr. Betrachten Sie Engelgestalten des Guido Rheni. Die vollendetesten darunter scheinen in jeder Rücksicht weder Jüngling noch Mädchen zu sein. Wie ganz anders stehen diesen Amor und Psyche, wie die Amoretten gegen über? Bei dem heidnischen Gott, schön und kräftig wie Apoll, denken wir wohl an die von ihm stammenden Geschlechter. Wer könnte sich etwas ähnliches vorstellen bei den Raphael'schen Christusgestalten, ganz abgesehen davon, daß wir wissen wer Christus war? Niemand kann, wenn er sich streng prüft, schon um dieser einzigen Vorstellung willen wünschen, daß

Christus als ein recht vollsäftiger Mann gebildet werde. Solche Entfernung des Sinnlichen ist es auch,

um derenwillen unsere höchsten Ideale in Gewänderverhüllungen erscheinen. Hierdurch tritt alles Sinnliche mehr und mehr in den Nebel der Ferne, wir ahnen es nur hinter den Gewändern. Sie deuten es hie und da nur an, aber sie zeigen es nicht. Es wirkt die menschliche Gestalt hinter dem Gewande nur mittelbar auf unsere Vorstellung. Die Gewänder bilden einen romantischen Nebel, der uns die Deutlichkeit der Einzelheiten entzieht und nur das noch zeigt, woran sich das innere Romantische am meisten noch offenbaret, an den Ausdruck nämlich durch die der Rede am fähigsten Körpertheile, Gesicht, Hände, Füße und an der Anmuth, als die Schönheit der geistigen Bewegung, der Bewegung des Gemüths. Kein Maler hat eine Madonna, mit Glück für seine Kunst, keinen Christus gänzlich entkleidet, gemalt. Mehrere stellten Christum dar, als er getauft wurde, aber sie gaben ihm dennoch einen Bund um die Lenden, und dessen ungeachtet erscheint, in diesem Momente abgebildet, Christus am häufigsten zu mager,

weil alle mit Recht das Gegentheil zu sehr fürchteten, und jenes Stofflosere sich durch die Gewänderverhüllung leichter andeuten, als ohne Gewänder darstellen läßt.

5.

Ueberhaupt aber, wie die Weltgeschichte doch nun einmal unabänderlich vor uns liegt, so haben wir für unsere bildende Kunst weniger historische Stoffe als das Alterthum, welche entkleidete Gestalten und hiermit zugleich mehrere Sinnlichkeit und Ueppigkeit und Reiz erheischten. Wählen wir Stoffe aus der Geschichte des Alterthums, so erscheinen wir als Nachahmer dieses, auch wenn wir es nicht sind, und ihre hohen Bildungen beschämen uns alsdann nur allzu leicht, weil unserm ganzen Wesen die Richtung zu einer andern Grundart der Schönheit gegeben ist. Wählen wir Stoffe aus dem Mittelalter und aus der nordischen Geschichte, so ist eine der sinnlichen Schönheit nachtheilige Beziehung des Nationalen, unvermeidlich. Jene Ideale voll Reiz, welche die Griechen aufstellen, können auf diese nicht angewendet werden. Menschengestalt und Kleidung sind bei solchen Gebilden der deutlichen, wie der

romantischen Schönheit nachtheilig. Jenes deutliche Schöne des Ideals der Alten ist für Europa wenigstens verloren. Warme Klimate Asiens, Afrikas und Amerikas, wenn ihre rohen Völker allmählig, nicht durch einen Sprung, zur Kultur gelangen, können, der Grundart der Schönheit nach, ähnliche Ideale wie das Alterthum hervorbringen. Allein, wenn es die Christen sind, die jenen Völkern die Kultur geben durch das Christenthum, oder mit demselben, so werden jene zwar als Menschen sehr gewinnen, aber sie gelangen unbedingt auch zum romantischen Schönen, bevor sie das Ideal des Alterthums finden. Dies ist unabänderlich und man kann mit Recht sagen:

6.

Durch das Christenthum gewannen wir als Menschen, verloren aber als Künstler in spezieller Rücksicht, in Beziehung auf Plastik nämlich. Wer könnte diesen Verlust bedauern? Wer, der noch überdies weis, daß der höhere Schwung der Musik und Malerei nur dem Christenthume zugeschrieben werden muß? Fruchtlos ist das Studium der Antike, wenn wir dadurch hoffen etwas erbeuten zu können, was

unmittelbar zur Verschönerung unserer höchsten Ideale, oder der Darstellungen aus der nordischen Geschichte beitrage. Wahr ist es, für alles nicht Ideelle des Christen, kommen wir zum Beispiel stets zu den Gewändern des Alterthums, wenigstens zu deren allgemeiner Form zurück, denn ausser den Gewändern der Antike und denen für die höchsten christlichen Ideale, hat man bis jetzt noch keine drei ideelle Gewänderart erfunden. Ob das nicht auch jene Grundverschiedenheit des Schönen und der Kunst beweisend sei? Wie die Griechen, wie die meisten Völker des Alterthums ihre höchsten Ideale aus sich selbst schöpften, so müssen auch wir. Dies thaten auch die ersten christlichen Maler, denen wir so vieles Eigenthümliche und Hohe an den christlichen Idealen verdanken. Aus ihrer Idee gingen zum Beispiel das gescheitelte Haar des Christus und seine Gewänder hervor, die so schön bei dieser Gestalt wirken. Sollen wir uns aber selbst Ideale schaffen, so dürfen wir die Religion nicht als Sache des Wissens, sondern des Glaubens betrachten. Hiermit hinwiederum kann jedoch auch nicht gesagt sein, daß wir Unsinn glauben sollen, das heißt, daß wir etwas glauben sollen, wovon wir, daß es anders sei, wissen können;

sondern um etwas Spezielles anzuführen, wenn im katholischen Kultus vielleicht für Phantasie und Gemüth zu viel geschieht, so geschieht bei den Protestanten vielleicht zu wenig für sie.

7.

Können wir es bei Bildung der Ideale des Alterthums diesem schwerlich gleich thun, und erscheinen wir hierbei stets als Nachfolger desselben, so frägt sich: haben Raphael und ähnliche Meister des Mittelalters die christlichen Ideale auf eine gleiche Höhe gebracht, wie die Griechen die ihrigen, und ist es künftig, ist es allen kommenden Geschlechtern unmöglich noch etwas Höheres aufzustellen? Die Kunst ist unendlich in sich, und zugleich jede Art des Schönen. Um dem Begriff vom Schönen zu entsprechen, müssen die Gegenstände des Schönen einer unendlichen Vervollkommnung fähig sein. Es können die christlichen Ideale noch schöner, und dem entsprechend, auch die Bildungen noch schöner werden. Daß aber unsere neueste Zeit auf dem Wege sei zu dieser Würde zu gelangen, muß ich gar sehr bezweifeln, und die Gründe dafür werden sich im Laufe dieser Vergleichung von selbst näher aussprechen.

8.

Die Kunst des Alterthums ist mehr plastisch, als malerisch zu nennen. Lesen wir auch immerhin Schilderungen trefflicher Gemälde jener Zeit, so bezeugen diese doch nicht, daß nicht ihre Malerei selbst das Gesetz der Plastik vorzüglich vor Augen gehabt habe, das Gesetz, welches zum Beispiel allen Gestalten eines Gemäldes die Deutlichkeit des Vordergrundes ertheilt. Das, was an Gemälden auf uns gekommen ist, zeigt dies sprechend. Es geht aus der Natur der Ideale selbst hervor, welche die Alten hatten, daß sie der Plastik mehr huldigen mußten als der Malerei. Billiget man das, was ich früherhin sagte, daß nämlich der heidnische Gott durch das Fremdartige, welches sein Bild als plastisches empfängt, in seiner wahren Würde erscheint, weshalb auch diese Gottheiten als Statuen und nicht als Gemälde verehrt wurden, so geht es aus der Religion des Alterthums hervor, daß ihre Kunst mehr plastisch als malerisch war. Sie befriedigten dadurch das, was in ihnen sie zur Kunst antrieb; die religiöse Empfindung nämlich. Man kann unmöglich sagen, weil ihre Kunst plastisch war, so schufen sie die Ideale ihrer Kunst, welche sich so sehr für

den Götzendienst eigenen. Nicht weil die Plastik der deutlichen Schönheit huldiget, fanden die Alten die Ideale ihrer Gottheiten, sondern weil diese Ideale die Plastik mehr forderten als die Malerei, so ward ihre Kunst mehr plastisch als malerisch. Eben so unrecht wäre es aber auch die deutliche Schönheit (die doch auch von der Malerei dargestellt werden kann) deswegen, weil die Plastik nur sie und keine andere Art der Schönheit darstellen kann, plastisch zu nennen, und sodann auch hinter musikalischen Formen plastische Kunst zu suchen. Auf diesem Wege entsteht plastische Musik und musikalische Plastik, gefrorne Musik und musikalisches Gefrornes. Diesen Irrthum, wo man die einseitige Wirkung für die Ursache nennt, zu vermeiden, sage ich nur von der bildenden Kunst des Alterthums, sie sei mehr plastisch als malerisch gewesen; keinesweges aber sage ich dies von seiner Kunst und Poesie im Allgemeinen, wie dies A. W. Schlegel gethan hat, der die Kunst und Poesie der Alten die plastische, und die der neuern die pitoreske nannte. Es ist übel die hörbaren und sichtbaren Formen zu vermengen, von ihnen gegenseitige Benennungen zu tauschen, oder diese Benennungen für etwas zu gebrauchen, was

doch tiefer liegt, als die Verschiedenheit dieser Formen selbst.

Unsere bildende Kunst ist mehr malerisch als plastisch, und dies geht wiederum aus der Richtung unseres Gemüths hervor. Uns ist das Romantische mehr Bedürfniß als jene Deutlichkeit des Sinnlichen. Dies ist zugleich der nächste Grund, warum Malerei und Musik, besonders Gesangmusik, sich bei uns erheben. Das Entgegengesetzte bewirkte bei den Griechen, daß sie mehr der Deklamation als dem Gesang, und mehr der Plastik als Malerei huldigten.

9.

Lessing sagt in seinem Laokoon: „Die Alten kannten die Perspektive gar nicht." Dies, dünkt mich, sei zu viel gesagt, denn die einzelnen Gestalten auf ihren Gemälden zeigen richtige Verkürzungen und perspektivische Wendungen genug, wenn gleich die Figuren solcher Bilder oft, anstatt hinter einander, über einander zu stehen scheinen, und nach verschiedenen Augpunkten gearbeitet sind. Gewiß aber ist es, daß die Alten die Perspektive keinesweges in dem Grade gekannt haben, als wir, daß sie von einer Luftperspektive keine Ahnung hatten, und daß, hier-

aus folgend, ihre Malerei weit unvollkommener als die unsrige, wenigstens einseitiger, nämlich nur da vollendet war; wo sie weniger Gestalten in der Deutlichkeit des Vordergrundes darstellte.

10.

Wir haben die Landschaft mit ihren in Duft sich verlierenden Fernen, wir haben das Portrait in höherer Vollendung, besonders das Miniaturgemälde, wir haben das Blumen-, Frucht- und Thierstück, welche sich insgesammt für die Plastik nicht eigenen, sicher vor dem Alterthume voraus. So, wie die Ideale der Griechen waren, konnten sie den Ausdruck des Göttlichen in der Darstellung der Landschaft nicht finden. Sie bildeten lieber eine Göttin Erde, eine Göttin Morgenröthe, einen Meergott, einen Flußgott u. s. w., als daß sie den Sonnenuntergang, das wogende Meer und Griechenlands herrliche Eilande gemalt hätten. Man dürfte vielleicht auch sagen: So schön die Landschaften auch waren, welche sie sahen, so war dennoch ihre Menschennatur noch viel schöner; oder in jener Zeit der sinnlichen Fülle menschlicher Natur, lag diese auch dem Menschen am nächsten. Bewährt sich dies nicht noch jetzt, wenn

man die Menschen hierauf beobachtet? An ideelle Landschaftsmalerei, ohne Reminiscenzen, war also auch bei den Griechen um so weniger zu denken.

11.

Gab uns die christliche Religion Ideale des Schönen, welche das Alterthum nicht kannte, so gab sie uns auch Ideale des Häßlichen, welche dem Alterthum ebenfalls unbekannt waren. Hierher gehört das Bild des Teufels und einer Hölle voll Teufel. Bilden wir im Gebiet der christlichen Geschichte, so ist wohl nicht zu läugnen, daß der Stoff es nur allzu oft nothwendig macht, das Häßlichste neben das Schönste zu stellen, um dieses hervor zu heben; und durch den Kontrast zwischen beiden, jenes Romantische nur noch fühlbarer zu machen. Zugleich darf man nicht vergessen, daß

12.

die Malerei, so wie sie, durch erweiterte Kenntniß der Perspektive ausfand, wie umfassend sie sein könne, sich hierdurch auch verleiten ließ, allzu umfassende Gedanken, vielerlei Handlung und Fehler gegen die Einheit der Zeit in ihre Darstellungen

aufzunehmen. Die Folge hiervon war Zwiespalt im Gemüth der Künstler selbst. Man sehe Bilder, wie zum Beispiel die Taufe Christi bei Nürnberg aus der Schule Thurers, oder eine Handzeichnung von Albrecht Altdorfer, welche sich auf dem Fäschischen Museo zu Basel befindet, eine Kreuzigung Christi vorstellend, im Hintergrund aber hängt Judas an einem Galgen; oder, wie eine Kreuzigung Christi, von Rubens gemalt und schon oft in Kupfer gestochen. Neben dem Kreuz würfeln die Soldaten um Christi Mantel, diesem gegenüber wiederum zanken sich ein Paar Hunde um einen Knochen. Der Pinsel kann freilich alle dergleichen heterogene und satirische Gedanken auf einem Bilde vereinigen, was die Plastik nicht kann, aber die Malerei selbst wird dadurch entweihet, zur nur technischen, oder wenigstens zur witzigen Arbeit herabgesetzt; sie tritt dadurch aus dem Gebiete der Poesie und des Gemüths heraus.

13.

Die neuere, bildende Kunst, hat sich zum Theil unerreichbare Ziele gesetzt, zum Beispiel in dem Ideal von einem Gottvater, zum Theil fiel sie auf das Gemeine und Wirkliche, das Vermögen erken-

nend der Malerei, welche alles mit einer Treue wieder zu geben vermag, deren die Plastik unfähig ist. Einen Bettler, an dessen Strumpfe man die einzelnen Maschen und selbst den, darin sich verbergenden Floh sehen kann, welchen der Bettler sucht, vermag nur die Malerei darzustellen. Dies Vermögen der Maler ist *lockend* und — *verleitete*. Alles das aber hindert nicht, daß

14.

die Malerei gleichen Grad der Schönheit darzustellen vermag, dessen die Plastik fähig ist, wenn sie es sich nur vornimmt. Sie ertheilt zwar den Gegenständen nur ihre komparative Grösse, allein gerade diese ist im Gebiet der Poesie die verlangte. Wirkliche, körperliche Ausdehnung gehört der Wirklichkeit und nicht der Poesie an. Kein poetisches Gebild wird gemessen, um empfunden zu werden, ob gleich vormals manche Zensuranstalt die Poesie auf der Fleischwage wiegen ließ, um sie darnach zu taxiren.

15.

Unsere Kunst hat gegen die des Alterthums *extensiv* gewonnen, *intensiv* aber verloren. Wir

haben mehrere absolute und relative Arten der Schönheit kennen gelernt, als deren dem Alterthum bekannt waren. Dies wäre allerdings ein intensiver Gewinn der Kunst unserer Zeit. Wir haben aber auch mehrere Mittel und Weisen der Darstellung empfangen, und zerstreuen durch noch immer währende Vermehrung derselben unsere Kraft, während die Alten bei nur wenigen äussern Mitteln der Kunst ihre Kraft konzentrirten und auf das Innere der Kunst richteten. Sehr viele Arten der Malerei, des Kupferstichs, der Zeichnung haben wir und viele Manieren, und ein geschickter Künstler unserer Zeit ist in diesen allen bewandert, das heißt, er beherrscht vielerlei Technisches, darüber aber zerstreut er seine höhere Kraft.

16.

Das Gebiet unserer Allegorie ist bei der Richtung unserer Religion beschränkter, als das des Alterthums. Unsere Allegorien sind mehr epigramatisch, als empfunden. Dies ist unabänderlich. Borgen wir Allegorien vom Alterthum, so sind wir noch weniger als Nachahmer, wir sind Nachäffer. Personifiziren wir in Allegorien unsere Empfindungen, so müssen wir uns an unbefriedigte Attribute halten und an

den mimischen Ausdruck, durch welchen die Empfindung allerdings, aber nicht die Allegorie derselben ausgedrückt wird. Man betrachte nur die Schutzgöttinnen mancher Stadt, welche man auf den Triumphbögen so oft angebracht sieht? Man versuche es, die Herzensgüte oder die Wahrheit, oder etwas ähnliches zu personifiziren, ohne entweder in die Allegorie des Alterthums zu fallen, oder nichts für das Herz, sondern nur für den grübelnden, wohlunterrichteten Verstand zu bilden.

17.

Die Kunst des Alterthums hatte ausser den Gestalten reichen Olymp und Orkus auch noch ein für Malerei und Plastik viele Stoffe anbietendes Heldenthum. Die Schlacht des Alterthums war ein blutiges Abwägen der gesammten persönlichen Kraft der Helden. Die Körper zeigten sich weniger verhüllt als geschützt durch den Schild. Was schützte auch seit der Erfindung des Pulvers! Selbst im Mittelalter, wo die Rüstung zwar den menschlichen Körper verbarg, hatte die Schlacht noch ein kräftigeres Ansehen als jetzt, ob sie gleich jetzt blutiger sein mag. Die Ritter mit geschlossenem Visir erschienen fremden

Wesen gleich. Und welche Kraft äusserte sich in ihrem furchtbaren Kampfe mit Schwertern, die für unsere Zeit zu groß wären. Seit der Pulvererfindung ist nur das Vorpostengefecht für die bildliche Darstellung geeignet, und selbst dieses wird entstellt durch Uniformen, die nicht dem Gefühl der Kraft und der Empfindung für das Schöne ihr Dasein verdanken, sondern nur Kennzeichen sind des Zusammengehörenden und Verschiedenen. Die Klugheit, der Verstand gebot Uniformen tragen zu lassen. Man vergleiche nur einmal den Ritter unserer Zeit mit einem Götz von Berlechingen, und diese beiden mit einem Achill. Und nun die Schlachten unserer Zeit, deren Schreckbilder alles übersteigen, was die Vorwelt gekannt haben mag, was zeigen sie dem bildenden Künstler? In geraden Linien aufgestelltes Fußvolk und Reiterei, und die im Pulverdampf sich verhüllenden größten Kämpfer, die Kanonen. Wie groß sich auch jetzt das Heldenthum zeige, dem Tod trotzend, so ist es doch nicht malerischer als das Heldenthum der Alten. Und für die Plastik eignet es sich noch weit weniger als für die Malerei. Die Statuen auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin, so unsterblich die Männer sind, an welche sie erinnern,

so künstlich die Arbeit daran ist, so eignet sich doch Kleists langer Zopf und Ziethens Husarenuniform keinesweges für die Plastik. Wenn man in Straßburg das Grabmal des Marschalls de Saxe betrachtet, so muß man die Arbeit, den Fleiß des Künstlers bewundern, aber unmöglich eignet sich das Kostum der Zeit, in welcher der Marschall lebte, für die Plastik. Es geht dem Kostum des Mittelalters nicht besser; man sehe nur Grabmäler aller Art aus jener Zeit darauf an.

18.

Wie die Alten zu plastisch in ihrer Malerei waren, so sind wir hingegen bisweilen in unserer Plastik zu malerisch. Man betrachte zum Beispiel die grosse, treffliche Arbeit Canova's, das Denkmal der Herzogin Christiana in der Stephanskirche zu Wien. Hier erscheint eine solche Handlung in Stein gehauen, welche die Gestalten sondert, wie auf dem Gemälde. Ja, selbst für das Gemälde würde diese Sonderung zu groß sein, wie viel mehr für das plastische Gebild, welches dadurch seinen innern Zusammenhang verliert. Der innere Zusammenhang aber fällt nirgends mehr, als in der Plastik, mit

dem äussern in Eins. Der Künstler wurde, wie mich dünkt, zu diesem Fehler durch die Grundidee verleitet, die er darzustellen hoffen konnte auf dem Basrelief, aber die nie auf diese Weise gelingen konnte bei der freien Statue. Das Gesetz für das Basrelief und das für Statue, so scheint es, sollten in diesem Denkmale vereinigt werden.

19.

Unsere Malerei strebt mehr nach dem Dramatischen als einer relativen Art des Schönen, als nach Grundarten des Schönen; sie stellt mehr Uebergänge von einer dieser Grundarten in die andere, als eine oder die andere in ihrer Reinheit auf. Es geht in dieser Rücksicht unserer Malerei wie unserer Dichtkunst, im engsten Sinne des Wortes. Wie wir weniger rein lyrische, epische oder dramatische Gedichte von unsern jetzigen Dichtern empfangen, sondern Gemische und Uebergänge dieser Dichtungsarten in einander, (ob wir nicht als Lückenbüßer in mehr als einer Rücksicht in der neuern Kunst erscheinen?) welches doch auch Vermischungen des Schönen sind, so auch im Gebild unserer bildenden Kunst. Hierzu kommt, daß wir nur allzu sehr umfassende Gedanken und überhaupt

zu viel Gedanken in unsere bildende Kunst aufnehmen, woraus Widersprüche gegen das Gefühl und gegen das Schöne unvermeidlich folgen. Verlangt man für dies zusammen den praktischen Beweis, so sehe man nur die Anzahl Bilderchen, als Beilagen zu Almanachs und Romanen, als Darstellungen dramatischer Szenen aus diesen.

20.

Wir portraitiren zu viel, wenn wir malend ausführen wollen, und diese Ausführung kannte das Alterthum nicht, schon darum nicht, weil seine Kunst sich mehr zur Plastik neigte. Unsere Künstler, ich spreche in der Mehrzahl und nicht von der Auswahl, suchen der Natur Einzelheiten abzustehlen, nicht aber das Gesetz überhaupt, nach welchem die Natur diese gebildet hatte. Von solchen zusammengetragenen Einzelheiten hat eine jede die Wahrheit des Portraits, dem Ganzen aber mangelt darum dennoch beides, das Portrait und das Ideal. Dies fühlend, kommen diese Künstler zu dem leidigen Verschönern. Auf diesem Wege wird sodann das Mangelnde verborgen, aber nicht ersetzt; man hüllt die Gebilde sodann in eine Ungewißheit, welche von der romantischen Ver-

hüllung gar sehr verschieden ist, als hinter welcher die größte Gewißheit statt findet, und sucht das Auge durch die Manier zu bestechen. Die meisten neuern Bildungen scheinen nicht Reminiscenzen, sondern sind es.

21.

Die Deutlichkeit des Vordergrundes, welche die Plastik allen ihren Gestalten gibt, ist aber auch keine Sichtung und Ausführung der kleinsten Einzelheiten. Hierdurch erhebt die Plastik das Sinnliche ihrer Darstellung ausserordentlich. So erscheint das Haar an der Statue, so die Haut, so erscheinen die Gewänder an ihr. Der Malerei wird jene Ausführung leicht, und die bessern Meister unserer Zeit gehen ihr oft und allzu gern nach. So stehen in unserer Zeit Verwaschenheit und Ungewißheit der Umrisse und ängstliche Ausführung einander gegenüber.

22.

Unsere Zeit huldiget überall zu viel dem Worte, und hierdurch geht uns der Sinn für bildende Kunst immer mehr und mehr verloren. Dies muß auf die Kunst selbst zurückwirken, ob es gleich bei weitem mehr auf den Geschmack an der Kunst, als auf diese selbst wirkt, im wahrhaft kraftvollen Künstler näm-

lich. Wie unsere Philosophie, wie unsere empirischen und positiven Wissenschaften immer mehr gewinnen, so scheint hingegen die Poesie verloren zu gehen. Wie wir im gewöhnlichen Leben und in unserer Jugend mehr klug als gefühlvoll werden, so wähnen auch viele, daß eine Tapete aus Pariser Fabrik zu schön sei, um an ihr ein treffliches Gemälde aufhängen zu dürfen. In unserer Zeit hat mancher Privatmann eine kleine Gallerie, als Sache des Prunkes, aber er lebt wenig mit den Bildern. Wir huldigen auch wohl zu viel der Musik, jedoch auch nur bis zum Grade der Mittelmäßigkeit, weil wir uns in der Musik als Dilettanten leichter befriedigen können, als in der bildenden Kunst, bei welcher ein Fehler nicht vorüberrauscht.

23.

Das Schlimmste von allem ist jedoch, daß sich unsere Kunst nicht im Aufleben befindet. Von einem beginnenden Leben trägt sie auch nicht das mindeste Kennzeichen an sich. Nicht das rege Spielen des Kindes, nicht das übersprudelnde Feuer des Jünglings, sie scheint mehr das einförmige Kartenspiel der letzten Tage zu sein, an dem sich der Greis ergötzt, weil er dabei ruhig sitzen bleiben kann. Alle

technische Behandlung ist auf eine hohe Stufe gebracht, aber die Seele fehlt. Alles ist vollendet, so weniges ist vollkommen; vieles ist nett, weniges schön; vieles erinnert an Schönes, ist aber nicht Original. Es ist traurig, daß mit unsern Meisterkünstlern im Mittelalter die Kunst auflebte und auch sobald sich auf ihren Gipfel schwang. Nun scheint sie hinab zu schreiten. Jener unglücklichen Richtung, welche von Frankreich aus, schon frühe die Aftergrazie in das Leben der Höfe und der höhern Stände von ganz Europa trug, verdanken wir allein das Sinken der Kunst. Wie diese Dirne der Lüge sich in alle Sprachen verpestend einschlich, so auch verunreinigte sie den Geschmack an dem bildlich Schönen. Egoismus hiernächst und Geldsucht wurden mitwirkende Ursachen davon, daß der Künstler in die Reihe der Gewerbtreibenden gesetzt wurde, dann sich wohl darin befand, und nun bildete was ihm gefiel, weil er erwarb. So sank die höhere Kunst herab zur Fabrikarbeit.

24.

Wir kennen Physiognomik und Mimik weniger als das Alterthum. Das Leben der Alten war der Natur angemessener, als das unsrige. Jenes unter-

drückte die Mimik als den Inbegriff des sichtbaren Ausdruckes unseres Gemüths, nicht; unsere Sitte begnügt sich nicht einmal beim Unterdrücken, sondern verlangt sogar Entstellung derselben. Daraus geht Unnatur hervor. Wir müssen den Keim der Mimik wissenschaftlich kennen lernen, weil wir sie frei auszuüben verlernt haben. Unsere Maler setzen nur allzu oft partiellen Ausdruck an die Stelle des Totalen, sie drängen oft den Ausdruck im Gesicht zusammen, weil sie nicht wissen, wie die Hände zum Ausdruck mitwirken. Mancher neuere Künstler übertreibt den Ausdruck. Noch mehrere nehmen Verzuckung und Aftergrazie des korrektionellen Lebens für Wahrheit auf. — Auch die Alten kannten die Aftergrazie, aber sie bildeten sie nur da, wo *sie unmittelbar die Folge des Gemüthszustandes*, wo *sie wirkliche Natur ist*. Dies ist der Fall beim Ausdruck der lügenhaften Seelenzustände. Wie die Aftergrazie selbst eine Lügnerin ist, so ist sie auch die Begleiterin der lügenhaften Seele. So zum Beispiel ist sie die Gefährtin der Heuchelei, Schmeichelei u. s. w. Wie übel daher, wenn sie in der jetzigen Zeit so allgemein wird, sie ist Schuld, daß man den Ausdruck edler Gemüthszustände bezweifelt. Und Bilder, in

denen sie herrscht, machen uns stets zweifelhaft darüber, ob der Bildner nur im Ernst habe bilden wollen, oder im Scherz.

Wenn man die Kunst, so wie sie überhaupt in der Geschichte auflebte und wiederum fiel, etwas näher betrachtet, so findet man zum Vortheil der jetzigen Kunst wenig, zu ihrem Nachtheil vieles, vor allem aber das, daß sie in dem Jahrhundert der Reflexion unmöglich schnelle Fortschritte machen könne, daß sie jezt nur gefühlvolleren Zeiten vorarbeite, und wohl gar Muster aufstellet, wie man nicht bilden solle. Hiermit sei aber nicht gesagt, daß nicht auch die jetzige Zeit grosse Bildner aufzuweisen habe.

Die Kindheit der Kunst verrieth sich überall und zu allen Zeiten auf ähnliche Weise. Unbeholfenheit, äussere und innere, ist ihr Kennzeichen. Die nächste Stufe war nach der Geschichte der Kunst ein Sprung und Fehlsprung zugleich, der aber der guten Sache dennoch nützte, denn er diente zur Warnung. Hier verrieth sie heftigen Ausdruk, Häufung der Gestalten, gespannte Stellung, ohne von innen begründet zu sein. Nun erst arbeitete sich, in der Blüthe der Menschheit, als diese nicht mehr übersprudelnde

Sinnlichkeit besaß, aber wahre Fülle derselben, im Gleichgewicht mit Geisteskraft, auch die Kunst bis zu ihrer Blüthe empor. Dies war die Zeit, welche ich mit der unsrigen verglich, denn jene ersten konnten nicht mit ihr verglichen werden, weil unsere Kunst nicht im Aufleben ist. Von jener Blüthe der Kunst an, schritt sie hinabwärts. Sie ward zu sehr dramatisch und haschend nach äusserer, anziehender Form, und eben deshalb verlor sie die Schönheit. Das Aeussere wurde Zweck und hörte auf Mittel zu sein. So war die Kunst beim Falle Roms. Dieser Stand der Kunst hat viel ähnliches mit ihrem jetzigen Verhältnisse. Nach jenem Falle ruhte die Kunst im Schlummer, eingewiegt von dem Gehämmer tausend technischer Beschäftigungen, und noch wichtiger ward wohl der Einfluß des Kampfes auf die Kunst, welcher in den Gemüthern statt fand, bevor die christliche Religion sich ziemlich weit ausgebreitet hatte. Nun erst schuf man wiederum Ideale der Malerei, nur in so fern die Kunst der Alten nachahmend, daß man dabei die Perspektive wenig kannte und alle Gestalten auf dem Vordergrund bildete, allein die Ideale selbst waren Originale, selbst bis auf die Kleidung. Da die christliche Kunst so kräftig begann,

so war es kein Wunder, daß sie sehr bald ihre schönsten Blüthen hervortrieb. Hierauf sank die Kunst abermals. Aftergrazie, gemeine Wirklichkeit und witzige Karrikatur, traten nach einander auf, und jetzt scheinen sie noch zu kämpfen; ungewiß ist es, welche von diesen die Oberhand behalten werde.

Ich kann die neueste Kunst nicht loben, ich verkenne den Werth ihrer Vielseitigkeit und technischen Ausbildung nicht; ich weis welche Stoffe die christliche Religion dem Bildner anbietet, was wir als Künstler werden könnten, wenn wir tiefer zu empfinden beginnen und zweckmäßiger unsere Künstlerentwickelung befördern. Diese ist jetzt, wie mich dünkt, zu technisch, wirkt auf den Verstand, wo sie mehr als technisch ist, dann aber auch zu wenig durch diesen auf die Phantasie.

Ich kann die Antike nicht unbedingt preisen, ich kann die Zeit Raphael's, Correggio's, Buonarotti's, Thurer's, Holbein's u. s. w., nicht gering schätzen; ich kann aber auch nicht der jetzigen Kunst Schmeicheleien sagen, ob ich gleich nicht verkenne, daß auch wir grosse Bildner besitzen. Möchten diese uns eine neue herrliche Kunst herbeiführen.

Beiträge

zur

Künstlerentwickelung.

Der Künstler höherer Art geht aus sich selbst hervor, er kann nicht durch Lehre zum Künstler entwickelt werden. So sagt man. Viele Genien beweisen, daß sie sich erhoben ohne alle Beihilfe, ohne Lernen und Lehre, und so scheint es, als wäre Künstlerentwickelung durch eine Lehre, welche sich auf mehr als das Technische erstreckt, nur bei dem minder kräftigen Talent anwendbar, welches sich bis zur Mittelmäßigkeit aufschwingt. An dieser Mittelmäßigkeit aber ist wenig gelegen, mithin kann man die Lehre entbehren. Wie jedoch die Erfahrung lehrt, daß der Genius sich selbst emporheben und ohne Hilfe der Wissenschaft entwickeln könne, so lehrt sie auch, daß mancher Künstler eine geniale, aber ungebildete, eine starke, aber höchst einseitige Kraft an den Tag legt, von der wir bedauern, daß sie sich ganz selbst überlassen blieb und sich nur bildete, wie das Leben

Robinsons auf der einsamen Insel, welches mitten unter Menschen, ein entsetzlicher Widerspruch wäre in mancher Rücksicht. Die Sicherheit, mit welcher der Künstler schafft, liegt nicht allein in der Fertigkeit der Hand, dies beweiset die Pariser Zeichnungsschule, welche mit Leichtigkeit kopiret, aber — ohne Seele; sie liegt überhaupt nicht in der Fertigkeit das, was die schaut, zur äussern Anschauung zu bringen, denn wenn die Seele selbst nicht klar und richtig schaut, so bringt es jene Fertigkeit keinesweges verbessert zu Tage; sondern Sicherheit geht aus der klaren Erkenntniß der Gesetze hervor, nach welcher die Seele produzirt, wie und was sie soll, damit das Schöne werde. Durch diese Erkenntniß lernt die Seele selbst richtiger und Schöneres schauen. Der geniale Künstler abstrahirt sich daher auch stets solche Gesetze, während und weil er überhaupt schafft.

Die Kunst, sagt man, war früher als die Philosophie über sie, und es ist daher diese letztere ganz überflüssig, ganz entbehrlich. Man vergißt aber, daß der ausgezeichnete Künstler, von dessen Werke man, sei es Statue oder Gemälde, Gesetze abstrahiret, auch seine Philosophie der Kunst hat, nur daß er

sie oft nicht durch Worte, sondern nur durch seine Gebilde erkennen zu geben vermag. Man vergißt, daß seine Philosophie keine geschlossene Wissenschaft, sondern ein empirisches Wissen ist, das aber, je grösser es ist, um so mehr dahin strebt Wissenschaft zu werden. Von dem einen Meister abstrahiren wir dieses, von dem andern jenes Gesetz, beide stehen oft im scheinbaren Widerspruch, liegen aber in einem dritten Gesetze für beide ruhig aufgelößt neben einander; allein keiner der beiden Meister fand die Vereinigung, und wir bedauern es häufig an ihren Werken, daß sie dieselbe nicht gefunden hatten. Die Individualität eines jeden dieser beiden Künstler, befand sich noch in einer Beschränktheit, in einer Einseitigkeit des Urtheils. Diese konnte gehoben worden sein durch Lehre, und die Beschränktheit selbst kann wohl nicht für eine Bedingung seiner Künstlerfähigkeit überhaupt angesehen werden.

Denken wir uns den angehenden Künstler, dem die Gelegenheit zu Theil wird Gebilde anzuschauen, so abstrahirt er sich Gesetze des Schönen nach der größten Verschiedenheit der in den Gebilden ausgesprochenen Individualitäten der Künstler. Hierbei läuft er Gefahr die Mangelhaftigkeit dieser Indivi-

dualitäten zugleich für Gesetze zu halten, weil sie sich hinter Mannichfaltigkeit verbirgt, und hinter vielleicht sehr grosse, herrliche Eigenschaften. Wir haben in unserer Zeit so oft die Erfahrung gemacht, daß Künstler sich ganz und gar nach wenigen Meistern gebildet haben, und deren Grösse, aber auch deren Gebrechen sich aneigneten, weil sie sie beide für unzertrennlich hielten. Wäre dem nicht durch Lehren vorzubeugen? Hilft hierzu nicht das Philosophiren über die Kunst? Hat der Künstler keine Philosophie der Kunst, oder muß er sie sich mühsam erwerben und abstrahiren, so kann es nicht fehlen, daß wir viele Gebilde zu sehen bekommen, die weniger empfunden als gedacht sind, oder die nur einem dunkeln Gefühl, keinem geläuterten entspringen, oder endlich die nur witzig sind. Das Gebild der geläutertsten und kräftigsten Phantasie trifft überhaupt mit dem Gedanken in Klarheit zusammen. Erst wenn das Gebild dem ihm unterliegenden Gedanken entspricht, trägt es den Stempel der Vollkommenheit an sich. Es ist das Verdienst der Wissenschaft, daß sie dem Verstande dessen, der bei überwiegender Kraft der Phantasie minder Stetigkeit in sich zu tragen pflegt, ordnend zu Hilfe kömmt und die Stetigkeit hervor-

bringt, welche ausserdem der Künstler nur mit dem schmerzlichen Gefühle erkauft, daß er viele Gebilde, als Versuche geschaffen hatte, um sich Gesetze zu abstrahiren.

Ueberhaupt, wird der menschliche Geist nicht zerlegt in mehrere Kräfte, sondern erkennen wir seine eine Kraft, die sich nur in verschiedenen Richtungen äussert, so ist das Streben dieser Kraft im Gebiete der Phantasie und der Reflexion eines und dasselbe, es ist das Streben nämlich nach klarem Bewußtsein. In der Philosophie wird dieses der erklärende Begriff, im Gebiet der Poesie wird es das sichtbare oder hörbare Gebild. Sind aber Kraft und Streben eines und dasselbe, so ist abzusehen, daß denken der Phantasie und dichten dem Denken nützen werde, wenn man gleich bald mehr der einen, bald mehr der andern Richtung angehört. Wer nur der einen oder der andern Richtung lebt, kann die andern verlieren, und dann hilft keine der andern mehr; so kann sich allerdings ein Dichter in einen Philosophen und dieser in jenen verwandeln.

Strebt der Künstler selbst nach einer Kunstphilosophie, indem er bildet und zwar nicht allein in einem oder dem andern Gebilde, sondern durch sein

ganzes Leben hindurch, so ist es vielleicht eben der Kampf zwischen Verstand und Phantasie in dem Künstler, welcher den Liebreiz, welcher die ungekannte Sehnsucht an dem Gebilde ausdrückt, welche wir die jugendliche Frische nennen, und man könnte sagen: Hebst du diese Zwiespalt in dem auflebenden Künstler durch klare Anschauungen einer Kunstphilosophie, so machst du ihn sogleich zum Greis, der, weil er die Klarheit seines Urtheils gefunden hat, die er sein Leben hindurch suchen wollte, nun aufhört zu schaffen, zu bilden. — Nichts weniger als das. Die Seele ist in sich nicht dergestalt beschränkt daß ein solcher Stillstand erfolgen könnte. Je höher, je schärfer das Urtheil, desto kräftiger der Mensch; und die Phantasie ist an sich nichts werth, welche sogleich durch den Verstand unterdrückt werden kann. Ja, das ist ein Kennzeichen des wahrhaft kräftigen Genius, daß seine Phantasie in eben dem Grade kräftiger wird, in welchem sie sich dem reinen Lichte des Urtheils nähert. Woher kämen Tiefe und Wahrheit in ein poetisches Gebild, wenn wir voraussetzen müßten, daß die Phantasie zu dem Verstande sich vielleicht verhielte, wie die Sonne zu ihren Planeten, so daß sie die Sonne und der Ver-

stand der Planet wäre. Im Gegentheil die Phantasie ist der Planet, der nur erst alsdann kräftige und dauerhafte Werke erzeugt, wenn die Sonne die verschiedenen Jahreszeiten hervorbringt, Keime tausendfacher Art zur Entfaltung lockt und sie ernähret, welche ausserdem in sich vergehen und früh wieder dahin sinken würden, wegen der lichtlosen, nur gewaltigen Produktionskraft des Planeten.

Schickliches Gefühl, dieses gepriesene Schutzmittel der Künstlerkraft, ist ein Resultat des Geistigsinnlichen, in welchem das Sinnliche vorherrscht. Es gleicht daher nur der Gans, welche aus angeborner Furchtsamkeit zu schnattern begann und hierdurch das Kapitol rettete.

Ein anderes ist es, wenn wir sagen, der Künstler soll die Kunstphilosophie sich selbst verschaffen durch sein Bilden; ein anderes, wir wollen seinem Urtheil, wenn es sich zu regen beginnt, zu Hilfe kommen; noch ein anderes, wir wollen ihm Wissenschaften geben, die ihn als Menschen überhaupt höher stellen. Im letzten Falle ist nicht eigentlich der Künstler, sondern der Mensch in ihm unser Zweck. Davon kann hier nicht die Rede sein. Die Gegner des Künstlerunterrichts, welcher sich über mehr als das Technische und

Geschichtliche der Kunst erstreckt, pflegen einzuräumen, daß eine allgemeine, rein menschliche Ausbildung, dem Künstler sehr nothwendig sei, damit — er sich in Gesellschaften produziren und gefällig erweisen könne! Weil sie aber diese Ausbildung zugeben, so glauben sie um so mehr gegen eine Kunstphilosophie für den angehenden Bildner eifern zu müssen. In jener allgemeinen Erörterung des Wissens, erkennen jene Gegner der Kunstphilosophie zugleich Wissenschaften, welche sie gefällig genug, mit dem Namen Hilfswissenschaften belegen, ohne zu bedenken, daß sie hiermit zugleich sagen, der Künstler solle keine Hauptwissenschaft, sondern nur jene haben. Noch ein anderes ist es aber doch gewiß, wenn wir sagen die Hauptwissenschaft des Künstlers soll unmittelbar die Erhebung seiner Phantasie bezwecken.

Leider wird der Künstler jeder Art in jetziger Zeit in seiner Lehrzeit nur beschäfftiget mit Erlangung technischer Fertigkeiten und sogenannter Hilfswissenschaften, ohne daß man für ihn eine Hauptwissenschaft kennt, und ohne die unmittelbare Beziehung jener ihm vollkommen klar vor das Auge zu legen. Wenn aber zum Beispiel der Musiker sich bis zur

Virtuosität erhoben hat, verlangt man, er solle auch den Generalbaß und den höhern Geist der Musik studirt haben. Von dem Kompositeur setzt man voraus, er werde nicht lediglich nach den kalten Ansichten des Verstandes, nicht nach den mathematischen Gesetzen des Generalbasses komponiren, sondern komponirend gegen diese eben so wenig verstossen, wie wir es auch von den Virtuosen verlangen. Das Gefühl beider soll sich geschärft, geläutert haben, durch die Kenntniß des Generalbasses. Für den Musiker gäbe es also eine Hauptwissenschaft, (denn der Generalbaß selbst in höherer Beziehung, führt zu einer Kunstphilosphie) aber nur der bildende Künstler soll keine besitzen. Ja, wie wir am Kompositeur und Virtuosen wahrnehmen, daß ihnen die grössere Sicherheit, die innere Freiheit in immer höherm Grade zu Theil wird, je weniger beide gegen die Gesetze der Musik fehlen können, weil sie dieselben kennen, so erlangt auch der bildende Künstler jene Sicherheit nur durch die Philosophie seiner Kunst. Zieht man die Erfahrung zu Rathe, so lehrt sie, daß der bildende Künstler, wenn er die Virtuosität erlangt hat, über seine Werke gern raisoniret, und doch hat sein Gebild Mängel. Vor dem mangelhaf-

ten Bilde stehend, ruft der Kunstkritiker aus: Wo hat der Künstler hingedacht! Solche Fehler hätte er doch fühlen müssen! — Er kann ihn aber nicht eher fühlen, als bis er ihn denken kann.

So lange wir an den Gebilden des Künstlers den Mangel des Gedachten aller Fülle der Empfindung wahrnehmen, sprechen wir nur von seinen Anlagen, aber wir ertheilen ihm nicht das Prädikat: Meister. Hingegen bei vollkommener Klarheit des Gedankens und Mangel an technischer Fertigkeit, vereint mit Fülle der Empfindung unter dem Zügel des Urtheils, sagen wir: Das ist der Meister, nur Schade, daß er das Technische nicht mehr in seiner Gewalt hatte. Für beide Sätze liefert die Schule des deutschen Mittelalters die sprechendsten Beweise.

Was in jene Tiefe der Empfindung fällt, für die man kein beschreibendes Wort mehr hat, wo also das Denken aufhört, kann auch von der Phantasie nicht gebildet werden. Glauben und Wissen sind allerdings unterschieden, Glauben und Denken aber gehen mit einander aus der Tiefe hervor, und dem Glauben entblüht die Kunst, weil wir in ihm denkend empfinden. Dieses Denken führt

nicht zum Wissen, sondern zum Empfinden, und gibt also nur das Wort für die Empfindung und das Gebild für sie. Zu vieles Lernen und einseitige Methode des Lernens, können den angehenden Künstler auf einen ganz andern, für ihn unrichtigen Weg führen, so wie die stets technische Vorbereitung ihm alle Neigung zur Kunst rauben kann. Er sollte in sich selbst schon bildender Künstler sein, was unmittelbar auf ein richtiges Urtheil hindeutet, ehe er die technische Fertigkeit sich erwirbt. Das Vorausgehen des Technischen vor dem Geistigen ist es, wodurch wir nur allzu oft die Genien von der Kunst zurückscheuchten. Es hat Maler gegeben, welche erst im männlichen Alter zur Ausübung der Kunst gelangten. Diese Männer erwarben sich dessen ungeachtet, ohne Unterricht im Technischen, nur durch den Trieb ihres geläuterten Genius, grosse technische Fertigkeiten und falls sie diese nicht erlangten, wenn man ihnen hierin Befangenheit vorwerfen konnte, so bewunderte man doch ihre Gebilde um des gereiften, hohen Geistes willen, der darin wohnte. Jetzt sind alle Zöglinge vortrefflich im Technischen, aber das allein befriediget doch nicht. Raphael war in sich schon Maler, noch ehe die Hand Fertigkeit hatte.

Von innen heraus will die Kunst im Kunstwerk wie im Künstler beginnen, und jenes ist die Folge von diesem. Wie ist es möglich, und doch hört man es so oft, daß einige sagen: Kunstphilosophie mechanisire die Kunst selbst. Im Gegentheil ist unverkennbar, daß nur durch die technische Ausbildung die Kunst im Bildner mechanisch entwickelt, und das heißt doch wohl, auch mechanisirt werde? Sie soll sich an einer Stufenleiter emporheben, die in der That sehr sinnlich ist, von dem Bleistift nämlich und vom Papier, durch die Hand und das Auge bis zum Herzen. — Es ist hier wie mit dem Verschönern der Fall. Es geht bergauf, nicht aus der Wolke auf den Berg hernieder, nicht aus dem Herzen ins Auge und in die Hand.

Jene Widersacher der Künstlerbildung von Innen, denn so muß man sie nennen, pflegen insbesondere das Philosophiren über Kunst ein zweckloses Metaphisiren zu nennen, weil sie weder das Gebiet der Metaphysik kennen, noch von einer Kunstphilosophie eine Ahnung haben. Wir haben hiernächst genugsam die betrübende Erfahrung an den Meisterkünstlern gemacht (ohne Unterschied ob bildende oder musikalische, ob Dichter oder Redner), daß sie die

Mühseligkeit, mit welcher sie allmählig ihre innere Bildung errangen, für das nothwendige Mittel ansehen, um überhaupt Kunstbildung zu erlangen. Hieraus entspringt der zunftmäßige Unterricht des Zöglings; man macht es ihm sauer und läßt ihn alle Irrthümer durchlaufen, weil es dem Meister auch so gegangen war.

Innere Bildung des Künstlers, Bildung von innen heraus ist der wichtigste Zweck; der Zweck, welcher in unserer Zeit bei den meisten Akademien bildender Künste verfehlt wird, weil man ihn nicht, sondern das Entgegengesetzte will. Wenn die innere Bildung mit Erwerbung technischer Fertigkeit nur gleichen Schritt gehen soll, so wird sie diese bei dem wahrhaft kräftigen Genie stets überflügeln, und so soll es auch sein. Die technische Fertigkeit soll nicht in höherm Grade vorhanden sein als die innere Ausbildung, denn sie ist an sich nur Mittel, nicht Zweck, und man muß erst den Zweck kennen, ehe man das rechte Mittel anzuwenden vermag, oder es entsteht die geistlose Aftergrazie, die seelenlose Manier, welche die Pariser Bilderfabrik, trotz aller zusammengetragenen, hohen Kunstschätze, die sie vor Augen hat,

so deutlich zeigt. Sehen wir es denn nicht überall im Leben, daß die innere Ausbildung die äussere nach sich zieht, wenn anders der Körper nicht ganz unfähig ist, in welchem Falle es auch nichts fruchtete, mit ihm zuerst den Unterricht anzufangen. Dagegen sehen wir nur allzu oft, daß eine äusserliche Bildung die innere keinesweges zur Folge hat.

Der bildende Künstler ist von allen Künstlern der sinnigste. Er beginnt mit schnellem Entwurfe, aber je geläuterter er ist, desto vollendeter ist nicht allein sein Entwurf, sondern auch desto strenger ist die Korrektur, welcher er sein Werk unterwirft. Darum sagen auch selbst die Gegner der Kunstphilosophie, daß die Künstler den Verstand zum Korrigiren, nicht aber zum Hervorbringen eines Gebildes nöthig hätten. Hiermit stimme ich überein, setze aber hinzu, daß der, welcher die Kraft hat sein Werk meisterhaft zu korrigiren (nicht zu verschönern), hierdurch schon die höhere Entwickelung seiner Reflexion bewährt, und daß diese, ohne von ihm als das richtige Mittel gekannt zu sein, seine Phantasie bereits geläutert hatte.

Ist der bildende Künstler von allen der verständigste, ruhigste, in sich thätigste, so muß allerdings auch bei ihm die Gefahr um so grösser sein, seine Phantasie durch überflüssiges Philosophiren, eben so, wie durch übermäßige technische Uebung zu unterdrücken. Aber hinwiederum, beide zweckmäßig angewendet, müssen auch bei ihm gerade die wohlthätigsten Folgen nach sich ziehen.

Des Künstlers Lehre bezwecke in einer gleichsan Elementarperiode: Erweckung, Verdeutlichung Veredelung seiner Phantasie überhaupt, verbun den mit der ersten technischen Uebung. In einer zweiten Periode werde er sich bewußt, wie in ihm der plastische oder malerische Sinn wechselnd oder vorwaltend thätig sind. Er lerne die Werke der Kunst kennen, ihr poetisches und technisches würdigen. Er lerne die Gegenstände selbst der bildenden Kunst näher kennen. Er erkenne di Grundlagen des Schönen und die relati ven. In einer dritten Periode endlich, lerne e Geschichte der Kunst, lerne er das Verhältniß seine Kunst zu den übrigen und zum Leben kennen. Wi diese zwei letztern Perioden das Innere der Bildun

bezeichnen, so geben sie auch zugleich des Zöglings Vorrücken im Technischen zu erkennen.

Zur Erweckung der Künstlerphantasie rieth man stets das Lesen der Dichter und Anschauung der Kunstwerke an. Das letztere gibt gar zu leicht Reminiscenzen, und ich möchte der angehende Bildner sähe weniger und erzeugte selbst mehr. Das Lesen der Dichter ist in dieser Rücksicht vorzüglicher, aber hierbei empfängt zugleich der junge Bildner das, was nur für die Dichtkunst sich eignet, nicht aber für die bildende Kunst. Soll ihm wahrhaft geholfen werden, so gebe man ihm nur Bilder aus Dichtern, die sich für die bildende Kunst eigenen, und übe ihn sich mit Worten darüber auszusprechen, mit Worten das Gebild darzustellen, wie er es mit der Hand niederzeichnen möchte. Hierdurch erlangt er unmittelbar immer grössere Deutlichkeit der Anschauung aller Einzelheiten seines Gebildes in sich, und dies ist wahre Erweckung der Künstlerphantasie. Fängt man hierbei mit dem gemeinen Bild an und steigt zu dem edlern, so ist dies unmittelbar auch Veredelung seiner Phantasie. Dies wäre also recht eigentlich eine praktische Poetik für den bildenden Künstler, als Elementarunterricht. Was er als-

dann mit Worten bildet, wird kein Gedicht, sondern die Beschreibung eines Bildes werden, und mit dieser selbst vermehrt sich auch sein Drang zum wirklichen Bilden. Diesem Drange gebe man ja nach, wie unvollkommen er sich auch ausspreche. Man lasse ihn komponiren, wie schlecht er auch zeichne. Jene Uebung im richtigen Zeichnen, ist von dieser Uebung himmelweit verschieden. Sie unterdrückt diesen Drang nur allzu oft.

Lerne erst einen richtigen Strich machen, ehe du Gedanken niederschreiben willst! So ruft der Meister dem Zögling zu, ohne zu wissen, welchen Schaden er dadurch in der Seele des Zöglings stiftet, ohne den Werth des Dranges zu kennen, den der Zögling empfindet. Einmal diesen Drang unterdrückt und er wird gelähmt. Stets ihn genährt und er verstärkt und veredelt sich, sobald das Technische ihm leichter wird.

Die Schilderung des Gebildes in Worten, wenn sie tiefer und immer tiefer durchgeführt wird, bewährt in der zweiten Periode auch sehr bald, ob der Zögling mehr die Zeichnung, mehr das Plastische, als das Farbenspiel vor sich sieht. Und wie leicht kann

hierbei das eine wie das andere zum gegenseitigen Vortheil erweckt, wenigstens gestärkt werden. Führt man ihn hierauf zu den Werken der Kunst mit kritischer Schärfe, so ist er schon gewöhnt, zuerst nach dem Gedanken, nach dem Innern des Bildes seine Seele zu richten. Er lernt bewundern und Fehler vermeiden, ohne sich einen oder den andern Meister, mit dessen Gutem und mit dessen Fehler zum Muster zu wählen. Hier lernt er auch das Technische würdigen, in Beziehung auf das Höhere. Wenn angehende Künstler so gern die geleckte, sehr saubere Behandlung vorzüglich bewundern, so liegt es in der That nur darin, daß sie im technischen Unterricht auf diese Sauberkeit gar zu sehr hingewiesen werden, daß sie ihre technische Arbeit, in deren höhern Beziehung nicht zeitig genug kennen lernen.

Hierauf nun lerne er die Gegenstände der Bildung selbst näher kennen. Dahin zähle ich zum Beispiel für den Landschaftsmahler, daß er lerne, welche Verschiedenartigkeit in der geognostischen Formation der Gebirge, nach den Gebirgsarten statt finde. Welche besondere Natur und Formation derselben sich deshalb in den verschiedenen Ländern zeige. Nichts

komischer, als wenn der Maler ein Granitgebirge zeichnet und hier und da Basaltsäulen vorschimmern läßt. Lächerlich ist es, der afrikanischen Natur nordische Pflanzen und Bäume zu geben. Hierher zähle ich ferner für den Historien- und Thiermaler die Anatomie der Thiere und Menschen, und, was jetzt von den Künstlern so mühsam errungen werden muß, eine Thier- und Menschenkarakteristik. Ja, von dem Historienmaler setze ich sogar voraus, daß er in gewissem Grade, selbst Mimiker werde, um in und an sich den Seelenzustand zu erzeugen und sich dessen bewußt zu werden, den er bilden will.

Nun erst folge eine Aesthetik, welche den Bildnern die Grundlagen des Schönen und die Grenzen jeder Kunst kennen lehre. Hierdurch wird er am ersten dahin gelangen, sich zu den reinen Grundarten des Schönen zu wenden, und sich nicht zu versuchen an den Extremen der Kunst, um diese kennen zu lernen.

Jetzt ist er schon Künstler, oder er wird es nie. Seine Kunst ist ihm lieb geworden, und er will als Mensch nun auch wissen, wie diese Kunst auflebte in der Geschichte, will wissen, wie sie sich zu den

übrigen Künsten und zum Leben im Staate verhalte.

Sind diese hier gegebenen Winke nicht unwerth von Akademien bildender Künste berücksichtiget zu werden, so haben sie ihren Zweck erfüllt.

Für den

Genuß der Gemäldegallerien

und

Antikensammlungen.

Wer sind sie denn eigentlich, die Gemäldegallerien und Antikensammlungen beschauen? Es kommt der Kenner. Leicht fliegt er über eine ganze Menge der Kunstwerke hinweg und verweilt nur bei dem Vorzüglichsten. Aber er weis das Uebrige auch zu schätzen. — Dann kommt der nur Gelehrte, welcher so gern wissen möchte, was hat diese oder jene Sammlung. Dann auch kommt der Dilettant, sodann der Kunstliebhaber, nach ihm der zum Mann reifende Jüngling, der seine Bildung im Allgemeinen zu befördern sucht, ferner der angehende Künstler, und endlich der Troß von Gaffern, welcher bald aus Neugierde, bald aus Eitelkeit jene Institute besucht und sich begnügt, wenn er einige Worte aus der Künstlerterminologie erhascht, mit denen er bei seines Gleichen groß thun kann.

Dem Kenner, im vollesten Sinne des Wortes, ist nicht zu rathen. Aber es gibt jetzt der Kunst-

kenner gar viele, die keinen Rath hören wollen, wenn sie dessen auch bedürfen. Sie sehen Werke der Kunst, um darüber zu streiten, von wem sie gefertiget worden sind, was sie bedeuten und wo sie entstanden. Darüber sehen sie das Innere der Kunst am Kunstwerk nicht, und ein Galleriedirektor muß oft einen sehr hohen Grad von Gedult besitzen, um sich mit jenem halbklugen Geschwätz überhäufen zu lassen. Es kommt doch in der That weit weniger darauf an zu wissen, welcher Meister das Werk schuf, als das Werk selbst zu empfinden. Diese Halbkenner sind es, welche sich gar zu gern auf Gallerien dadurch kund thun, daß sie sogleich einige Maler der bessern Zeit nennen. — Von diesen Kennern sind Antikensäle weniger beehrt. Die Namen griechischer Bildner sind nicht auf jeder Seite der gangbarsten Flugschriften zu lesen, sie lassen sich auch, nach Befinden, schwerer memoriren, und man hört auch in Gesellschaften weniger von ihnen sprechen. Jetzt ist die altdeutsche Schule unter jenen Halbkennern Mode geworden, und diese finden sie in Antikensammlungen nicht. Solche Weltweisen sollte man auf Gallerien stets in Versuchung führen, das würde ihnen die Sache verleiten oder sie bessern, und als-

dann werden sie auch geneigter sein, guten Rath anzunehmen. Kommt der Gelehrte, so ist eigentlich der Rath mehr dem Galleriedirektor nöthig. Er lasse nur fragen und gebe Antwort. Wie der Gelehrte gern citiret, so examinirt er auch gern, und es wird ihm allerdings mit Recht lästig, wenn ihm die Geschichte des Trojanischen Krieges erzählt wird, damit er ein Gemälde verstehen könne. Namen, Jahrzahlen und Citate, habe der Galleriedirektor in diesem Falle in Bereitschaft, und mache sich gefaßt, daß ihn der gelehrte Beschauer auch wohl examinirt über Bilder und Antiken, die gar nicht in den Sammlungen sind, sondern vielleicht vor grauen Jahren darin waren. Hier ist es denn also eigentlich mehr der Galleriedirektor, den der Gelehrte befragen, als die Sammlung, die er beschauen will, und noch weniger von deren Betrachtung er Genuß erwartete, den sie wirklich anbietet. Der Dilettant und der angehende Künstler haben es mit einander gemein, daß sie Alles mit einem Male verschlingen wollen, was sich ihnen zeigt. Ihre Blicke schweifen umher von Bild zu Bild, von Statue zu Statue, sie füllen sich den Kopf mit Einzelheiten, das Herz mit dunkeln Gefühlen an, und so verfehlen sie wiederum

den Genuß, den Gallerien und Antikensäle gewähren können. Der Kunstliebhaber frägt gern nach dem Preise, der für ein Kunstwerk entrichtet wurde, und bewundert gar gern die Schwierigkeit, welche der Künstler zu überwinden hatte. Das muß erstaunlich schwer sein, ist die Exklamation, mit welcher er das Schöne bezeichnet. — Diesen Mann sehen die Gallerie-direktoren in mancher Hinsicht nicht ungern. Er hört gern Anekdötchen, die mit dem Bilde, mit der Statue sich zugetragen haben, und er hat das Bild alsdann nur um so lieber. Das ist die Magdalena von Korreggio, welche vor mehreren Jahren gestohlen worden war. — So! ach! — Nun kommt die Geschichte. Darüber vergeht die Zeit; der Direktor erscheint als ein äusserst humaner Mann und die Gallerie ward gesehen *). Der unangenehmste Gast ist dem Direktor der Jüngling, dem es um seine allgemeine Bildung zu thun ist. Dieser frägt nach Allem, will langsam betrachten, und hat Fragen, auf welche alle zuvor Genannten gar nicht fallen konn-

*) Dieses Beispiel sieht einer Anspielung auf die Dresdner Bildergallerie sehr ähnlich, es soll es aber durchaus nicht sein. Es ist mehrere Jahre her, seit ich diese Gallerie nicht wieder gesehen habe, und so kenne ich ihre jetzige Einrichtung nicht.

ten, und dabei mangelt ihm die Kunstterminologie; aber für ihn, wie für den jungen Künstler scheint die Gallerie sich von selbst öffnen zu wollen. Läßt sie beide der Galleriedirektor stehen, so reden die Bilder zu ihnen. Ihnen sollte man den Rath ertheilen, wie sie den Genuß und den Nutzen finden können, die sich ihnen durch die Betrachtung hoher Kunstwerke anbieten.

Viele Kunstsammlungen Deutschlands sind noch immer für das Volk verschlossen. Andere, die sich dem Volke an bestimmten Tagen öffnen, werden nicht besucht. Dabei rufen nun einige allzu eifrige Verehrer des Alterthums aus: Seht da! so ist das jetzige, anders das Volk Griechenlands und Roms! Vormals war das Volk für Kunst erglüht! Eine Gelegenheit, Kunstwerke zu sehen, hätte es gewiß nicht vorbei gehen lassen! — Es ist wahr, das Volk zu Athen, das Volk zu Rom, mag mehrern und reifern Kunstsinn gehabt haben, als unser jetziges Volk. Aber wurden denn die Kunstwerke des Alterthums, in Sammlungen zusammen gehäuft, dem Volke gezeigt, oder erschienen diese Werke auf den öffentlichen Plätzen, wo das Volk sich ohnehin versammelte? Kamen denn solche Ausstellungen selten,

oder ward der Geschmack des Volkes durch vieles Schauen des Vortrefflichen schon etwas geläuterter, als es der Geschmack der jetzt lebenden Volksmenge sein kann? Gab es denn so sehr viele Städte im Alterthum, welche hohen Kunstsinn verriethen? Sind nicht unsere Kunstausstellungen besucht? Auf diesen hofft freilich die Mehrzahl etwas Neues im Gebiete der Kunst zu sehen. Es mag also wohl, wenn die grössern Gallerien, wo die klassischen Werke aufbewahrt werden, nicht besucht werden, zum Theil auch daran liegen, daß man kein richtiges Interesse für sie zu erwecken versteht. Mich dünkt immer, solche Institute könnten eben so wie die Theater, zu wahren Volksschulen zum Vortheil des guten Geschmacks und des edlern Gefühles für das Schöne erhoben werden. Wo diese Gallerien sich im Zusammenhang mit Akademien bildender Künste befinden, wie leicht könnten da nicht an öffentlichen Tagen Akademisten beim Herumführen und Erklären der Bilder angestellt werden. Diese würden hierdurch sich eine von Terminologie freiere Sprache angewöhnen, und erklärend immer vertrauter mit der Kunst selbst werden. Und wenn jene Erklärung sich darauf bezieht, den Sinn für das Schöne und Achtung für die Kunst zu erwecken, ohne

den Unwissenden nur beschämen zu wollen, wie schnell würde die Liebe für die Kunst einen höhern Schwung bekommen. So lange die jetzige Zeit freilich nur das Blutvergiessen der Schlachten sieht, ist an jene Stimmung der Seele für das Edlere im Menschen ohnehin nicht zu denken, doch die Kraft wird siegen, und Deutschland wird sich seiner Erhebung und seiner Freiheit erfreuen!

Wer von der Kunst nichts kennt, nichts weis, für sie nichts empfindet, der verräth eine Lücke zur Schande des menschlichen Gemüths. Aber nicht alle haben Gelegenheit über Kunst zu lesen. Sehen diese nun Gallerien und Antikensammlungen, so sei es doch ihr nächster Zweck, sich Gefühl für Kunst und einige Kenntniß im Allgemeinen dadurch zu verschaffen; sie können es auch auf genußreichere Art. Aber dann halte es auch, wenn solche Beschauer sich einfinden, kein Galleriedirektor unter seiner Würde, die Erwartungen des Beschauers zu befriedigen. Hier beginne er aber nicht, wie oft geschieht, mit der Kunstgeschichte, diese scheucht zurück.

Man sehe überall nicht zu viel auf einmal und lieber das Vorzüglichste, als Alles nur oberflächlich. Hierbei wolle aber auch der Galleriedirektor nicht

sogleich das Mikroskop entgegen bringen, damit der Beschauer die mikroskopische Deutlichkeit eines niederländischen Bildes bewundere, als das größte Kunstwerk der Sammlung. In dem Gemälde, in der Statue, ergreife erst der Beschauer den Eindruck, den es auf ihn macht nur im Allgemeinen, frage nicht sogleich nach dem Geschichtlichen in dem Gebild. Hat er sich das, was er sieht, zurückgeführt auf geistigen Ausdruck im Allgemeinen, so lasse er sich das Geschichtliche erzählen, wenn er es nicht weis. Vergleiche dann die Einzelheiten im Gebild immer wieder mit jener Zurückweisung auf den Ausdruck. Nun lasse er sich die Schönheiten der Zeichnung oder des Kolorits im Gebild erklären, dann das übrige Geschichtliche des Bildes. Hat er so einzelne Gebilde betrachtet, so schreite er zu Vergleichungen, und die Gallerie und der Antikensaal werden ihm Genuß gewähren, und Stoff zu langem Nachgenuß.

Und nun der Galleriedirektor, wenn er Beförderung des guten Geschmacks bei den, vorzüglich Genuß suchenden Beschauern beabsichtiget, suche in ihnen, durch das, was er ihnen neben einander stellt, den Sinn für ideale Kunst zu wecken. Er bringe Wahrheit und Ideal neben einander und zergliedere beide

Gebilde. Beschäftiget er sich mit der Erklärung eines Gebildes, so sei diese stets mehr psychologisch als historisch, denn jene trifft das Herz und erhebt und zieht zur Kunst an. Dann zeige er, worin die poetische Behandlung des Künstlers bestand, worin sein technisches Verdienst. Verschiedenheit des Kolorits mache er auf das mannichfaltigste fühlbar, und früher als die Verschiedenheit der Zeichnung. Er stelle das Moderne neben das Antike, um den Unterschied fühlbar zu machen. Nun erst zeige er die Fehler in dem Gebilde, und ist auch durch diese das Gefühl der Beschauer noch mehr geschärft worden, so zeige er ihnen durch Vergleichung, was die Historienstücke, die Landschaft, das Thierstück und das Fruchtstück vermögen, wenn jedes in seiner Art vortrefflich ist. Leicht ist von hieraus der Uebergang zur Entwickelung der verschiedenen Style und Schulen, der Bildhauerkunst und Malerei, und endlich erst thue er die Geschichte der Kunst dar, wie er für diese die Belege in seiner Gallerie hat.

Institute dieser Art, und auch Deutschland hat noch des Vortrefflichen vieles, sind so wichtig und nützen noch lange nicht genug. Es ist ist wahr, jedes vortreffliche Gebild spricht sich selbst aus und wirkt

auf die Gemüther, — aber, entweder eilen ihm die zu, die es zu würdigen verstehen, oder andere gehen jedoch ehrerbietig — daran vorbei. — Man wecke bei dem Volke den Geschmack an Kunstwerken, damit es Achtung für sie hege, und nicht in seinem Wahn sie zerstöre, was ein unersetzlicher Verlust für die Welt, für alle Zeiten und Geschlechter ist. Die Erfahrung der frühern Zeiten diene zum warnenden Beispiele.

Die Künstler,

eine

flüchtige, psychologische Parallele.

So gewiß man die Künstler auch Dichter nennen muß, sobald sie sich in das Gebiet der Poesie aufschwingen, so gewiß auch der Dichter ein Künstler ist, so kann er doch in die jetzt anzustellende Parallele nicht mit hinzugenommen werden. Er soll, damit er Dichter im höchsten Sinne werde, auch stets der vielseitigste an Kenntnissen und Empfindungen sein. In dieser Vergleichung können nur aufgeführt werden, der Kompositeur, der Sänger, der Bildhauer und Maler, oder der bildende Künstler überhaupt, der Virtuos auf einem Instrumente, der Schauspieler und Tänzer. Ich bin überzeugt, daß man mir eingestehen wird, daß ich diese insgesammt hier sogleich in der Rangordnung aufgeführt habe, die ihnen die Welt ertheilt, wenn gleich sie selbst oft darüber mit einander im Streit liegen. Daß man ihnen diese

Rangordnung ertheilt, muß doch einen Grund haben, und wäre es auch ein höchst willkührlicher, wie ihn jede Rangordnung hat. An einem oder dem andern Orte ordnet man sie zwar nach dem, wie die allgemeine Liebhaberei sich bald für den musikalischen, bald für den bildenden, oder für den theatralischen Künstler entscheidet; an andern Orten richtet man sich nach dem Gelde, welches der Künstler erwirbt, am häufigsten aber sieht man sie selbst wie Geld an und taxirt sie nach der Seltenheit des Metalls. Der Kompositeur indeß steht fast allenthalben oben an. Eigentlich tanzt die halbe Welt zum wenigsten, und es gibt der guten Tänzer viele, auch wenn sie kein Ballet tanzen können. Dies ist wahrscheinlich der Grund, warum man den Tänzer zuletzt nennt, mit ihm durch eine einzige Silbe voraus, ganz aus der Rangordnung heraustreten zu können. Bei den Griechen ward der Tänzer sehr hochgeschätzt, doch waren die Tänzer jener Zeit vielleicht im höhern Grade Künstler, als die jetzigen. Es gibt auch viele, welche das wirkliche Leben zur Schau spielen, daher nimmt man den Schauspieler zunächst dem Tänzer, indeß gesteht man doch ein, daß gute Schauspieler so selten sind, wie

Rothgüldenerz in grossen, schönen Kristallen. Den Maler und Bildhauer muß man schon noch höher stellen, denn der klassischen werden nur wenige geboren, und dann, sie könnten sich beim Portraitiren rächen. Virtuos und Sänger sollen die vornehmen Dilettanten akkompagniren, mithin darf man sie nicht zu geringfügig betrachten.

Dem Künstler, welcher Art er auch sei, gab die Natur eine sehr lebhafte Phantasie. Er hat stets eine zweite Welt in sich, die mit der wirklichen nur allzu oft im Widerspruch steht. Die Menschen erfreuen sich gern dieser Welt, aber sie mögen den Widersprecher nicht, darum sind die Künstler oft nur an sich selbst gewiesen, oder wenn man sie sucht, will man weniger sie, als ihre Kunst. Es gibt der Beispiele daß Künstler geizig waren, doch keiner war es unbedingt; irgendwo zeigte es sich stets, daß sie das klingende Gut doch geringer schätzten, als die ideelle Welt in ihnen selbst. Vielmehr zehrt Genußliebe den phantasiereichen Menschen am häufigsten aus. Künstler sind leicht zum Stolz geneigt, weil sie sich leicht einer Ueberlegenheit über die prosaischen Menschen, vornämlich im Maaß der Empfindung,

bewußt werden können. Klugheit ist diesen, Gewalt des Gefühls dem Künstler gegeben. — Wie solche allgemeine Eigenschaften des phantasiereichen Menschen sich moduliren in den verschiedenen Arten der Künstler, das würde eigentlich die Aufgabe dieser Vergleichung sein, ob gleich die Lösung hier sich hinter ein scherzendes Gewand verbirgt. Die Modulation selbst wird bewirkt durch das, was eines jeden Kunst von der Seele des Künstlers erheischt.

Gewaltige Aufregung der Geisteskraft und dem das Gewicht haltender Hang zur Trägheit, sind fast allen gemein. Die prosaische Welt hat sehr unrecht, wenn sie vom Künstler verlangt, er solle fein handwerksmässig, von früh bis zum Abend arbeiten, um sich einen Nothpfennig zu erwerben. Das geht gegen die Natur. Der prosaische Mensch ist der höhern Anstrengung des Künstlers unfähig, dieser der Ausdauer des erstern. Der Aktendurchwühler kann, seiner Natur nach, freilich nicht umhin den Künstler einen Müssiggänger zu nennen, denn arbeiten heißt in seinem Sinn, sich von früh bis zum Abend abarbeiten und doch fett dabei werden, wegen des Stillsitzens. Ueberhaupt das Sitzefleisch vermißt er am

Künstler, und wer das nicht hat, ist ein überflüssiges Mitglied der menschlichen Gesellschaft, oder gehört höchstens zu den Luxusartikeln. Je mehr der Künstler seine Kraft zusammendrängt, besonders die geistige, in einen kurzen Zeitraum, desto grösser ist alsdann auch sein Hang zum dolce far niente. Darum ist dieser Wechsel von Anstrengung und Nichtsthun bei keinem Künstler grösser, als bei dem Schauspieler, und bei keinem Künstler trifft man leichter handwerksmässige Ausübung seiner Kunst an, als bei ihm, wenn er zu unablässiger Anstrengung, wenn er zu häufigem Spiel gezwungen wird. Kein Künstler bedarf wie er einen Aufwand an Geisteskraft in so kurzem Zeitraum zusammengedrängt; kommt es zu oft, so wird die Kraft abgestumpft. Die deutschen Theater vorzüglich verstehen es ihre Künstler zu ermüden.

Mit jenem angenehmen Nichtsthun verbindet sich der Hang zum Wohlleben. Dieser Hang wird daher auch am häufigsten beim Tänzer, Schauspieler, Virtuosen und Sänger und auch beim Kompositeur gefunden, wenn er auch Virtuos ist. Sinnengenuß pflegt sich ja überall im Leben mit dem Nichtsthun am liebsten zu vereinigen.

Der fleissigste von allen Künstlern ist der bildende. Sein Werk selbst verlangt Ausdauer. Bei diesem Bildner ist die geistige Anstrengung am anhaltendsten. Sein inneres Bilden begleitet ihn überall hin. Er ist es, der auch den wenigsten Hang zum Wohlleben hat. Sein dauerndes Werk gibt ihm einen sich stets erneuenden, sein langsam der Vollendung sich nahendes Werk einen immer steigenden Genuß. Er liebt daher auch mehr die Einsamkeit als alle andere Künstler, und weil er mühsamer erwirbt, so gibt es unter den bildenden Künstlern auch wohl die sparsamsten.

Der Kompositeur, in dessen Seele so viele einzelne Instrumente gleichsam kämpfend auftreten, welche er zum Frieden bringen soll, wird nur allzu leicht der ernsteste und mürrischste von allen Künstlern. Er hat viel mit Zahlen zu thun, daher ist er auch der, welcher mit seiner Arbeit am meisten spekuliret und der am gewinnsüchtigsten sich zeigt, besonders, wenn er nicht zugleich Virtuos ist, und eigentlich lieber Virtuos als Kompositeur. Der Bildner und Kompositeur streben in ihren Werken am meisten nach innerer Zufriedenheit mit sich selbst. Der Tänzer vor allen, dann der Schauspieler, Sänger und Vir-

tuos streben nach dem Beifall der Welt. Darum ist auch der Ehrgeiz und Ehrneid nirgend grösser als bei denen Künstlern, welche sich selbst als Kunstwerke ausstellen. Eiteleres kann es eigentlich nichts geben, als der Tänzer und die Tänzerin, weil es bei diesen der Körper eigentlich ist, welcher gefallen soll. Musiker und bildende Künstler verrathen mehr Brod- als Ehrneid. Sie sind daher auch eher gerecht in ihrem Urtheil über Kunstwerke. Müssen es auch sein, denn das Werk, als ein dauerndes, spricht für sich selbst. Der leichtsinnigste von allen Künstlern ist der Musiker. Wie seine Töne verhallen, so springt die Seele auch von Empfindung zu Empfindung. Der bescheidenste und ruhigste von allen ist der Bildhauer. Ruhe, Ausdauer und Geduld sind ihm bei dem widerspenstigen, oder vielmehr hartnäckigen Stoff, weil er hart und fest ist, den er bearbeitet, unentbehrlich, und dies geht auf des Künstlers ganzes Leben und Wesen über. Pedantismus und Mangel an Lebensgeschmeidigkeit verräth der bildende Künstler mehr als jeder andere, weil seine Werkstätte ihn von der Welt trennt. Der geschmeidigste ist der Schauspieler, weil er das zusammengestaltete Leben darstellt. Nirgend

auch ist daher das Intriguenmachen grösser, als unter den theatralischen Künstlern. Trübsinn verräth oft, und dem entgegen gesetzt, die heftige Leidenschaft des Zornes, der Maler. Der Farben- und der Lichtwechsel sind in seiner Seele heimisch wie in seinen Werken. Wem zollt die Welt den meisten Ruhm? — Dem bildenden Künstler — oft aber erst nach seinem Tode.

J.J.B.

JJ.B.

J.J.B.

J.J.B.

J.J.B.

J.J.B.

Inhalt:

Erste Vorlesung . . . . Seite 9.

Zweite Vorlesung . . . . — 65.

Dritte Vorlesung . . . . — 107.

Beiträge zur Künstlerentwickelung . . — 153.

Für den Genuß der Gemäldegallerien und Antikensammlungen . . . . — 175.

Die Künstler, eine psychologische Parallele — 187.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Seckendorf, Gustav <<von>>,

Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums und der neuern Zeit mit Beiträgen zur Künstlerentwickelung

Aarau 1814

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.38
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711600-8